

Berliner Philharmoniker

Kirill Petrenko

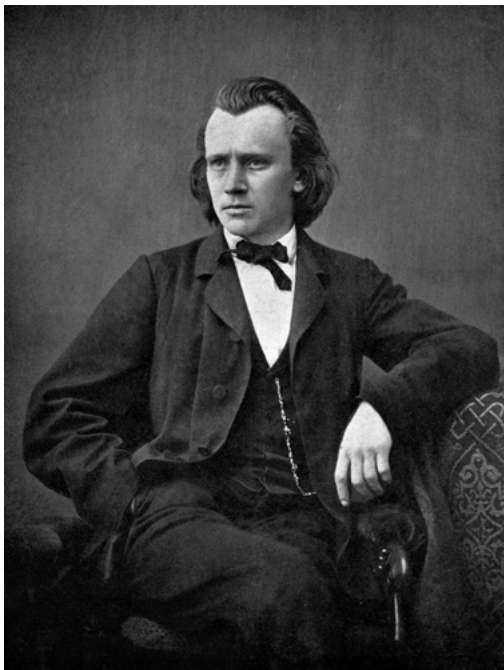
Johannes Brahms

Symphonie Nr. 1

# BRAHMS

# 1





Johannes Brahms (1833–1897)

Photo: circa 1866

Johannes Brahms	
<i>Tragische Ouvertüre</i> d-Moll op. 81	5
<i>Tragic Overture</i> in D minor, Op. 81	
Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68	9
Symphony No. 1 in C minor, Op. 68	
Peter Gülke	
Schmerzenskind, erlösender Durchbruch:	14
Brahms' Erste Symphonie	
Difficult birth, liberating breakthrough:	22
Brahms's First Symphony	
Maren Goltz	
Brahms-Tradition(en) zwischen Meiningen und Berlin	30
Brahms tradition(s) between Meiningen and Berlin	58
Berliner Philharmoniker	84
Mitglieder · Members	
Credits	88



*Tragische Ouvertüre* d-Moll op. 81  
*Tragic Overture* in D minor, Op. 81

---

*Tragische Ouvertüre*: Allegro ma non troppo – 13:21  
Molto più moderato – Tempo primo

---

Entstehungszeit · composition: 1880

Uraufführung: 26. Dezember 1880, Wien, Musikvereinssaal  
First Performance: 26 December 1880, Vienna, Musikvereinssaal  
Dirigent · conductor: Hans Richter

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:  
8. Oktober 1882, Braunschweig, als Ehemalige Bilsesche Kapelle  
First performance by the Berliner Philharmoniker:  
8 October 1882, Braunschweig, under the name  
Ehemalige Bilsesche Kapelle (Former Bilses's Ensemble)  
Dirigent · conductor: Ludwig von Brenner

## Actus tragicus

1879 wurde Johannes Brahms von der Universität Breslau die Ehrendoktorwürde verliehen. Zum Dank verfasste er ein launiges Potpourri aus Studentenliedern, die *Akademische Festouvertüre*. »Bei der Gelegenheit«, ließ er seinen Verleger wissen, »konnte ich meinem melancholischen Gemüt nicht versagen – auch eine Trauerspiel-Ouvertüre zu schreiben!« Dieses Gegenstück – »Die eine weint, die andere lacht«, so der Komponist – erhielt schließlich den weniger programmmusikverdächtigen Titel *Tragische Ouvertüre*. Selbst ohne Verweis auf ein zugrunde liegendes Drama unterstellte man Brahms, Goethes *Faust* oder Shakespeares *Hamlet* könnten ihn inspiriert haben. Eduard Hanslicks Kritik der Uraufführung aber prononcierte ganz im Sinne des Komponisten: »[Die] *Tragische Ouvertüre* [...] stellt selbstständige musikalische Gedanken, Themen hin, aus welchen [...] das Ganze sich organisch entwickelt. Brahms hat für seine *Tragische Ouvertüre* kein bestimmtes Trauerspiel als ›Sujet‹ im Sinne gehabt, sondern einen ›Actus tragicus‹ [...] überhaupt.«

Fallbeilartige Akkorde, heroisch auffahrende Gesten und elegische Linien versinnbildlichen *in medias res* ein zunehmend trotziges Ringen um ein hehres Ziel – und sein immanentes Scheitern. Die zwielfichtige Unbekümmertheit eines Marschs lässt aufhorchen, auch ein sangliches Thema, wie es in seiner Wärme nur aus der Feder Brahms' stammen kann – angedeutete Mittelsätze in einer radikal zusammengeschmolzenen Miniatur-Symphonie. Doch die Idylle ist von flüchtiger Natur: Mit unerschütterlicher Erhabenheit behauptet sich am Ende das Tragische.

## Actus tragicus

In 1879, Johannes Brahms received an honorary doctorate from the University of Breslau. As a token of gratitude, he composed a whimsical potpourri of student songs: the *Academic Festival Overture*. “On this occasion,” he informed his publisher, “I could not refuse my melancholy nature the satisfaction of composing an overture to a tragedy as well.” This contrasting work—“one is laughing, the other crying,” according to the composer—ultimately received the less programmatic-sounding title *Tragic Overture*. Even without reference to an underlying drama, Brahms was thought to have been inspired by Goethe’s *Faust* and Shakespeare’s *Hamlet*. Eduard Hanslick’s review of the premiere, however, echoed the composer’s own intent: “[The] *Tragic Overture* [...] presents independent musical ideas and themes, from which [...] the whole develops organically. Brahms did not have a specific tragedy in mind as a ‘subject’ for his *Tragic Overture* but rather an ‘Actus tragicus’ [...] in general.”

Sharply delineated chords, heroically ascending gestures, and elegiac lines evoke *in medias res* an increasingly defiant struggle towards a noble goal—and its inherent failure. The ambiguous insouciance of a march grabs one’s attention, as does a lyrical theme, whose warmth could only have originated from Brahms’s pen—implied middle movements within a radically compressed miniature symphony. But the idyll is transitory in nature: in the end, tragedy asserts itself with unshakeable grandeur.



Symphonie Nr.1 c-Moll op. 68  
Symphony No.1 in C minor, Op. 68

---

1. Un poco sostenuto – Allegro	13:08
2. Andante sostenuto	9:00
3. Un poco Allegretto e grazioso	4:26
4. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio	16:00

---

Entstehungszeit · composition: circa 1862–1876

Uraufführung: 4. November 1876, Karlsruhe,  
Großherzoglich-Badisches Hoforchester  
First Performance: 4 November 1876, Karlsruhe,  
Baden Court Orchestra  
Dirigent · conductor: Otto Dessoff

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:  
27. November 1885  
First performance by the Berliner Philharmoniker:  
27 November 1885  
Dirigent · conductor: Karl Klindworth

## Kraftakt

»Ich werde nie eine Symphonie komponieren!«, klagte Johannes Brahms gegenüber Hermann Levi. »Du hast keinen Begriff davon, wie unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.« Nachdem ihn Robert Schumann euphorisch als symphonischen Messias ausgerufen hatte, ächzte Brahms so gewissermaßen unter einer Doppellast.

Immerhin hatte er 1862, ein Jahrzehnt nachdem er den Plan zu einer Symphonie gefasst hatte, einen Kopsatz zu Papier gebracht: ein Allegro von, wie Kritiker Richard Pohl später urteilen sollte – wen wundert es unter diesen Vorzeichen (c-Moll!)? –, »tieferster, fast tragischer Grundstimmung«. *Viel später* wohlgemerkt, denn bis Brahms' Erste im Ganzen erklang, sollten noch weitere 14 Jahre vergehen. Was für ein Kraftakt! Die Titulierung als »Beethovens Zehnte« (Hans von Bülow) wird der Musik nicht annähernd gerecht, denn Brahms gelang die Quadratur des Kreises eines konservativen Fortschritts: Auf dem Fundament seiner Traditionskennntnis – er war Subskribent unter anderem der Bach-Gesamtausgabe – begründete er mit der entwickelnden Variation eine Technik, die den klassischen Themenkontrast der Gattung um ein organisches Wachsen musikalischer Gedanken erweitert: fortwährende Verwandlung statt Statik.

Die Erleichterung ist dem Finale eingeschrieben: Eine hoffnungs-volle Alphornmelodie – einst ein Geburtstagsgruß an Clara Schumann –, gefolgt von einem bachähnlichen Choral trägt Brahms buchstäblich über den Berg. Dass der gelöste Schluss-hymnus (C-Dur!) an Beethovens weltumarmende *Ode an die Freude* erinnert und dies, so Brahms, »jeder Esel gleich hört«, mag eine versöhnliche Geste an den gezähmten Riesen sein.

## A feat of strength

“I will never compose a symphony!” complained Johannes Brahms to Hermann Levi. “You have no idea what it’s like to hear such a giant (Beethoven) marching behind you.” After Robert Schumann had euphorically proclaimed him to be a symphonic messiah, Brahms felt stifled by a seemingly double burden.

Nevertheless, in 1862, a decade after he had first conceived the plan for a symphony, he put the first movement down on paper: an Allegro that, as critic Richard Pohl would later remark, has—unsurprisingly, given the key signature (C minor)—a “profoundly serious, almost tragic character.” But it should be stressed this was *much later*, because another fourteen years would pass before Brahms’s First Symphony was heard in its entirety. What a feat of strength! The nickname “Beethoven’s Tenth” (Hans von Bülow) hardly does the music justice, because in effect Brahms managed to square the circle by achieving progress through conservative means: drawing on his deep knowledge of tradition—he was, for instance, a subscriber to the Bach-Gesellschaft Ausgabe—he pioneered the technique of developing variation, which expands the genre’s traditional thematic contrast through the organic growth of musical ideas: a continuous transformation instead of stasis.

A sense of resolution pervades the final movement: an optimistic alhorn melody—originally a birthday greeting for Clara Schumann—followed by a Bach-like chorale literally carries Brahms over the mountain. The fact that the liberating final hymn (in C major) is reminiscent of Beethoven’s all-embracing *Ode to Joy* and that, according to Brahms, “any ass can hear that,” may be regarded as a conciliatory gesture towards the giant that has finally been tamed.

Das Musikzimmer von Johannes Brahms in der Wiener Karlsgasse

Aquarell von Wilhelm Nowak, 1904

Johannes Brahms's music room on Karlsgasse in Vienna

Watercolour by Wilhelm Nowak, 1904



# Schmerzenskind, erlösender Durchbruch: Brahms' Erste Symphonie

von Peter Gülke

Die Vorgeschichte ist so lang, so reich an Umwegen, mit so vielen Skrupeln behangen, dass sie hier nicht aufgeblättert werden kann. Am Ende war's, weit über dieses Stück hinaus, eine Auskunft zu Bedingungen der Möglichkeit, im späten 19. Jahrhundert Symphonien zu komponieren. Brahms weiß bei den Anläufen »einen Riesen hinter sich marschieren« – Beethoven. Die dessen Musik tragende historische Zuversicht, ihr »Durch Nacht zum Licht« gilt nicht mehr – wunderbar *ex negativo* noch dadurch bestätigt, dass kurz nach der Ersten Symphonie eine Zweite möglich wurde.

Im Juli 1854 erwähnt Brahms gegenüber Joseph Joachim einen Symphonie-Beginn (»Ermunterst Du mich zu den anderen Sätzen? Ich komme mir dummdreist vor«), der tatsächlich einer gewesen wäre – wenig später aber der des Ersten Klavierkonzerts wurde. Jahre danach will er ein Oktett zur Symphonie vergrößern, am Ende wird daraus die D-Dur-Serenade op. 11.

Wie sehr verbergen sich hinter solchen Irritationen konkrete symphonische Vorstellungen? Brahms hat über Werkstattgeheimnisse nie reden wollen, sprach lieber von »dauerhafter« als von »absoluter« Musik, von Arbeit lieber als von Inspiration: »Das, was man eigentlich Erfindung nennt [...], ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h., dafür kann ich nichts. Von diesem Moment an kann ich dies ›Geschenk‹ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen.«

Im Jahr 1862 immerhin lag bereits der erste Satz vor: »Alles ist so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß; man genießt so recht in vollen Zügen, ohne an die Arbeit erinnert zu werden« – Clara Schumann, die ihn als Erste kennenlernte, formuliert da in einem Brief vom

1. Juli an Joseph Joachim, was für Brahms' Musik insgesamt gilt; und sie zitiert das erste Thema – in der Verflechtung mehrerer melodischer Verläufe eher eine Kernformel fürs Satzganze als eine griffige, gut erinnerbare Linie. Von vornherein lag die Messlatte hoch; kein Wunder, dass Brahms zunächst nicht weiterkam, die große Introduction erst später komponierte.

Den »hinter sich marschierenden Riesen« freilich hatte er direkt herbeigerufen – über die vorbelastete Tonart c-Moll hinaus in der anhand von Widersprüchen konkreten Orientierung an Beethovens Fünfter, unter anderem daran, wie beneidenswert unverstellt diese vom ersten Takt an zur Sache kommt, ebenso an der »logischen«, zielstrebigem Hinleitung zum triumphalen Finale.

Beides muss der extrem zeitföhige Brahms sich versagen. Als versteckte Hommage erscheint der Beginn seines Finalthemas wie die Kurzfassung des zweiten Themas im ersten Satz von Beethovens Symphonie; nicht zufällig muss er beim Finale anfangen, als sei nichts vorausgegangen. Die hierbei nötige, im Werk zweite Introduction war fast eine *contradictio in adjecto*.

Wann er die erste Introduction komponierte, ist ebenso wenig belegt wie die Daten der anderen Sätze. Angesichts der Entstehungsgeschichte wiegt schwer, dass Brahms Entwürfe, Skizzen etc. systematisch vernichtete, zudem, weil ihn die mit der Ersten auferlegte Erkundung der Möglichkeiten symphonischen Komponierens zu einer Totalität der Aspekte zwang und damit, für die Sätze weit auseinander liegende Einsatzpunkte zu suchen.

Deshalb hat er das Andante noch nach der Uraufführung überarbeitet (unter anderem den fünften Takt ergänzt), hat im dritten Satz Abstand zum problemschweren Umfeld gesucht, musste

innerhalb des Werkes mithilfe jener zweiten, ungleich gewagteren Introdution »von vorn« anfangen. Wie viel größer wäre das Verständnis des Ganzen, wenn wir wüssten, wann ihm klar wurde, auf welches Finale es hinauslief! Noch im Juli 1875 gibt er seinem Freund Franz Wüllner Bescheid, er »schreibe auch bisweilen höchst unnütze Sachen – um einer Symphonie nicht in das ernsthafte Gesicht zu sehen«! In kokett irreführenden Selbstzweifeln war er groß: Kurz danach kam es zur Uraufführung.

Hans von Bülow's Rede von der Symphonie als »Beethovens Zehnter« war als Lob gemeint. Brahms hat's geärgert: Zu genau wusste er, inwiefern er Beethoven nicht beerben könne. Unschuldig an dem Bonmot indes war er nicht: Zu deutlich erinnert der hymnische Zug des Finalthemas an beethovensche Prägungen, obwohl von direkten Ähnlichkeiten etwa mit »Freude, schöner Götterfunken« keine Rede sein kann. Andererseits hat sich Brahms mit der Introdution zum Finale einen Rechtstitel für dessen vielberedetes Thema besorgt, fast nach dem Vorbild vom Rezitativ-Beginn des »Freude«-Finales für den Umstieg in die »Kantate«!

Wohlbedachte Konsequenzen im Dienst notwendiger Distanz: Brahms verweigert der Melodie die fällige Wiederkehr als Reprisebeginn. Als solcher böte sich die opulent orchestrierte Präsentation der Takte 186 ff. an, kommt allerdings zu früh; ein Freund auftrumpfender Apotheosen war Brahms ohnehin nicht. Eine Durchführung, die normalerweise zur Reprise hinführt, findet nicht oder kaum statt. Auch fehlt der für sich kompletten Melodie jene Unfertigkeit, drängende Potenzialität, die zur entwickelnden Dialektik der Sonate gehört. Nach ihrem Erklängen fällt Brahms die Kurve in verarbeitende Passagen nicht leicht, eine normale Reprise muss er als Formalie eher fürchten.

Aber er hat vorgesorgt. Im Widerspruch zum vorab hinführenden Auftrag von Introduktionen konkurrieren mit dem Thema, was klare Kontur betrifft, bereits hier zwei Prägungen: vom Horn, dann der Flöte präsentiert, das Alphorn-Thema; und, in nur vier Takten angedeutet, der »p dolce«-Choral der Posaunen.

Beide benötigt Brahms als Ersatzkandidaten: die Alphorn-Melodie bei dramatischen Ballungen und als im Satz vielfältig gegenwärtiges Ferment, den Choral für die bei Großformen kaum vermeidbare finale Aufgipfelung. Beides jedoch musste bereits exponiert, als zum Werk gehörig ausgewiesen sein.

Clara Schumann hat das »Surrogat« sofort erspürt: »Mir liegt in dem Presto die Steigerung mehr in der äußeren als inneren Bewegung; es kommt mir das Presto nicht wie herausgewachsen aus dem Ganzen vor«; weil nicht mit eigener Tempobezeichnung versehen, war der Choral mit »Presto« mitgemeint.

Das Alphorn erinnerte an die gemeinsam unternommene Schweizerreise, bei der beide übereinkamen, es gegen alle innige Nähe bei Freundschaft zu belassen – ein greifbarer unter sonst in der Musik sorgsam vergrabenen Kassibern. Nicht nur persönlich bezogene: Die Grundtöne von Brahms' Symphonien – c, D, F, e – summieren sich zu jener alten, topischen Figur, die Mozart den Sätzen der *Jupiter-Symphonie* unterschob und in deren Finale als Hauptthema herausstellte. Brahms eröffnet sein Andante transponiert mit eben dieser Figur; die markanten, das Alphornthema eröffnenden Sekund-Abwärtsschritte nimmt er vor dessen Auftritt zwanzigmal drastisch verkürzt vorweg.

Keine Formalitäten! Struktur ist bei Brahms nie nur Struktur. In Clara Schumanns schon zitierten Worten: alles »so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster

Erguß«. Ähnlich resümierend sein kritischer Freund Eduard Hanslick: »Die neue Symphonie von Brahms ist ein Besitz, auf den die Nation stolz sein kann, auf lange Zeit hinaus ein unausgeschöpfter Born ernsten Genusses und fruchtbaren Studiums.«

Welche, wie viele bewältigte Hindernisse, Stolpersteine, Skrupel, Umwege in einer Musik, zu deren überwältigender Plausibilität gehört, dass man von ihnen nichts wissen muss!

Johannes Brahms: Symphonie Nr. 1  
Autographe Partitur, Beginn des 4. Satzes

The image shows a page of handwritten musical notation for the beginning of the 4th movement of Johannes Brahms' Symphony No. 1. The score is written on aged, yellowed paper. At the top, there are several empty staves. A large handwritten note in the upper right corner reads "Führerinstrumente" and "gestricheltes 2. Viol." with a circled "Dissonanz" written below it. Below this, there are two large vertical bars labeled "1." and "2.". The main body of the score consists of several staves. On the left side, there are handwritten labels: "Bläser in C", "Tromp.", "Viol. 1", "Viol. 2", "Viola", "V. Cellos", and "Bass". To the left of these labels, there is a large handwritten "MS" and the word "in Finale". The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "f". At the bottom of the page, there is a large handwritten "MS" and a double bar line.

*Allegro*

Fl. *Allegro*

Ob.

Cl.

Fag.

Hr.

Tromp.

Tromb.

Viol.

Viola

Violoncello

Bass

*string. poco*

*dim*

*string. poco*

*stringendo poco*

*dim*

*f*

*p*

*dim*

*f*

*stringendo poco*

Johannes Brahms: Symphony No. 1  
Autograph score, beginning of the 4th movement

# Difficult birth, liberating breakthrough: Brahms's First Symphony

by Peter Gülke

The backstory is so long, so full of detours, and laden with so many misgivings that it cannot be fully recounted here. Ultimately, far beyond this work, it became a statement about the conditions that made it possible to compose symphonies during the late 19th century. Brahms was aware that “a giant was marching behind him”—Beethoven. The historical confidence underlying Beethoven’s music, its “from darkness to light” narrative, was no longer applicable—revealingly confirmed *ex negativo* by the fact that Brahms’s Second Symphony became possible shortly after the First.

In July 1854, Brahms mentioned the beginning of a symphonic movement to Joseph Joachim (“Would you encourage me to continue with the other movements? I feel presumptuous”), which could actually have evolved into a symphony—but shortly thereafter became the beginning of the First Piano Concerto. A few years later, Brahms planned to expand an octet into a symphony, but ultimately that became the Serenade in D major, Op. 11.

To what extent do such false starts conceal concrete symphonic ideas? Brahms never wanted to talk about the secrets of his method of working, preferring to speak of “enduring” rather than “absolute” music, of work rather than inspiration: “That which you would call invention [...] is simply an inspiration from above for which I am not responsible, which is no merit of mine. It is a present, a gift, which I ought even to despise until I have made it my own by right of hard work.”

Nevertheless, the first movement had already been completed by 1862. Clara Schumann, who was the first to see a draft, wrote in a letter to Joseph Joachim, dated 1 July: “Everything is so interestingly interwoven, yet as spirited as the first outburst; one

is thrilled by it to the full, without being reminded of the craft." In this way, she formulated what applies to Brahms's music as a whole; and she quotes the first theme—in its intertwining of several melodic threads more of an underlying kernel for the movement as a whole than a catchy, easily memorable musical line. The bar was set high from the outset; no wonder Brahms initially made no progress and only composed the imposing introduction later.

Needless to say, he had directly summoned the "giant marching behind him"—beyond the emotionally charged key of C minor, through a consciously contradictory orientation towards Beethoven's Fifth Symphony, especially in terms of how that symphony gets to the point from the very first bar as well as its "logical", purposeful building up towards a triumphant finale.

But Brahms, being acutely attuned to the spirit of his time, felt compelled to deny himself both. As a hidden homage, the beginning of his final theme appears like a compressed version of the second theme in the first movement of Beethoven's symphony. It is no coincidence that Brahms had to begin the final movement as if nothing had preceded it: the necessary second introduction is almost a contradiction in terms.

There is scant documentation regarding when he composed the first introduction—something that is also true about the other movements. In terms of its genesis, the fact that Brahms systematically destroyed drafts, sketches, etc. presents serious obstacles, especially because the First Symphony forced him to explore the full range of what symphonic composition could still encompass, and thus required him to look for diverse starting points for each of the movements.

This is why he continued to revise the Andante even after the premiere (including the addition of the fifth bar), used the third movement as a means of providing contrast from the challenges of the other movements, and essentially had to start “from scratch” within the work with the help of that second, incomparably more daring introduction. It would be far easier to understand the work as a whole if we knew at what point he realized what the final movement would be. As late as July 1875, he informed his friend Franz Wüllner that he “sometimes wrote useless trifles, to avoid facing the serious countenance of a symphony”. Brahms excelled at sly, misleading self-doubt: soon afterwards the premiere took place.

Hans von Bülow's reference to the symphony as “Beethoven's Tenth” was meant as praise. Brahms was not happy about this characterization: he knew only too well that he could not be Beethoven's heir. And yet, he was not entirely innocent of prompting such comparisons: the hymn-like character of the final theme strongly evokes Beethoven's influence, even though there are no direct similarities to “Freude, schöner Götterfunken”, for example. On the other hand, by providing the final movement with an introduction, Brahms could claim legal rights for his much-discussed theme, which appears to be modelled on the recitative that provided the transition to the “cantata” section of the “Ode to Joy” finale.

Carefully considered consequences in the service of necessary distance: Brahms does not allow the melody to function as the beginning of the recapitulation. That role might have fallen to the lavishly orchestrated passage beginning at bar 186; however, it arrives too soon—at any rate, Brahms was not keen on grandiose apotheoses. A standard development section leading to a recapitulation is barely present. The self-contained melody also

lacks the incompleteness, the inner urgency that typically drives sonata form's dialectical development. After its appearance, Brahms finds it difficult to return to more developmental material; a normal recapitulation would feel forced and overly formal.

However, he had planned ahead. Contrary to the usual role of an introduction, two ideas with clear identities are already competing with the theme: the alhorn theme, first presented by the horn and then the flute; and, hinted at in just four bars, the "p dolce" chorale in the trombones.

Brahms needed both as alternative thematic pillars: the alhorn melody for dramatic intensification and as a leavening agent that appears in many guises throughout the movement; and the chorale for the inevitable culmination demanded by large forms. Both, however, had to be introduced beforehand and established as belonging to the work.

Clara Schumann immediately sensed the "surrogate": "To me, the climax in the Presto has more of an external than an internal impulse; the Presto does not seem to grow organically out of the whole"; since the chorale did not have its own tempo indication, her reference to the "Presto" applied to it as well.

The alhorn evokes the trip to Switzerland Clara Schumann and Brahms had taken together, during which they both agreed to remain friends despite their deep emotional connection—a tangible reference among the otherwise carefully hidden messages in the music. Not all are autobiographical: the tonic notes of Brahms's four symphonies—c, D, F, e—combine to form the old and venerable musical motif that Mozart had incorporated in the movements of the "Jupiter" Symphony and which he ultimately showcases as the main theme in the final movement.

Brahms commences the Andante with a transposed statement of this very motif; the distinctive descending seconds that begin the alhorn theme are foreshadowed twenty times in starkly abbreviated form before the theme actually appears.

There is no formalism here: for Brahms, structure is never merely structure. In Clara Schumann's words cited above: "Everything is so interestingly interwoven, yet as spirited as the first outburst." His friend, the critic Eduard Hanslick, concluded in much the same spirit: "The new symphony of Brahms is something of which the nation may be proud, an inexhaustible fountain of deep pleasure and fruitful study."

Ultimately, however, the music is so overwhelmingly convincing that an awareness of all the obstacles, stumbling blocks, misgivings, and detours that had to be overcome becomes completely unnecessary.

*Translation: John Moraitis*





# Brahms-Tradition(en) zwischen Meiningen und Berlin

## Musikalischer Kulturtransfer als Erfolgsmodell: Die Meininger Hofkapelle und die Berliner Philharmoniker

von Maren Goltz

Beim Stichwort Berliner Philharmoniker denkt man wohl zuerst an ein Weltklasse-Symphonieorchester mit über 140-jähriger Tradition exzellenter musikalischer Leistungen unter legendären Chefdirigenten wie Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle und nun Kirill Petrenko. Vermutlich gilt der nächste Gedanke nicht unbedingt der südthüringischen Kleinstadt Meiningen. Bei einem näheren Blick zeigt sich jedoch: Die kulturellen Verbindungen zwischen der Werrastadt und Berlin sind überaus bedeutsam und fruchtbar. Musikalischer Kulturtransfer erfolgt sogar auf mehreren Ebenen: Nach dem fulminanten Triumph, den die Konzerte der Meininger Hofkapelle in der Berliner Singakademie 1882 feiern, wird das Erfolgsmodell moderner Orchesterarbeit, geprägt durch Hans von Bülow, aus der thüringischen Provinz in die deutsche Hauptstadt übertragen. Die Berliner Philharmoniker werden gegründet. Mitinitiator ist der Berliner Konzertagent Hermann Wolff, der auch die Hofkapelle unter Bülow betreut. Zudem etabliert sich konzeptionell das Meininger Modell der Abonnementskonzerte und Tourneen in der Hauptstadt.

Dann wird 1887 mit Hans von Bülow der ehemalige Meininger Intendant der Hofkapelle als erster Chefdirigent der Berliner Philharmoniker engagiert. Mit ihm übernehmen die Philharmoniker innerhalb kürzester Zeit die Meininger Interpretationsansätze, Qualitätsstandards und das bewährte Repertoire. Auch nach Bülow wird die künstlerische Vision, Träger gehobener Musikkultur zu sein, in beiden Orchestern konsequent fortgeführt. Richard Strauss entwickelt sich sowohl in Meiningen als auch in Berlin zu einer zentralen Künstlerpersönlichkeit und übernimmt jeweils die Leitung der Klangkörper in der Übergangsphase nach Bülow.

An diesen Kulturtransfer knüpfen beide Institutionen seit der friedlichen Revolution 1989 an. 1994 (Bülow's 100. Todestag)

werden erste Verabredungen getroffen. Das Orchester des Meininger Theaters gastiert bereits Anfang des Jahres im Berliner Schauspielhaus (heute Konzerthaus) am Gendarmenmarkt. Wenige Tage später findet in Meiningen das vierte Europakonzert der Berliner Philharmoniker statt. Unter der Leitung von Claudio Abbado, mit Daniel Barenboim am Klavier, spielen die Philharmoniker Werke von Beethoven und Brahms, »hinreißend elegant und aufrüttelnd rumorend«. Solistische Auftritte und Workshops folgen, mit den Oboisten Hans-Jörg Schellenberger, Albrecht Mayer und dem Bratscher Martin Fischer. 2012 wird der Internationale Hans-von-Bülow-Klavierwettbewerb Meiningen ins Leben gerufen. Und am 23. August 2019 tritt der vormalige Meininger Generalmusikdirektor Kirill Petrenko (1999–2002) in Berlin Bülows Erbe als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker an.

### Musik als kulturpolitische Behauptungsstrategie eines Kleinstaats

Aber wie konnte sich dieser fruchtbare musikalische Kulturtransfer zwischen Meiningen und Berlin überhaupt entwickeln? Das Herzogtum Sachsen-Meiningen war einer der zahlreichen durch Erbteilung entstandenen Kleinstaaten im Süden des heutigen Bundeslands Thüringen. Politisch und ökonomisch eher unbedeutend, spielte das kulturelle Leben in der Residenz der Herzöge seit jeher eine gewisse, wenngleich nicht zentrale Rolle. Das ändert sich 1866 mit dem Amtsantritt des 40-jährigen Herzogs Georg II. Seine Regentschaft (sie endet mit seinem Tod 1914 am Vorabend des Ersten Weltkriegs) ist geprägt durch eine Liberalisierung der Politik, der Rechtsprechung und der Gesellschaft sowie durch Reformen im Schulwesen und der Verwaltung. Seine besondere Leidenschaft jedoch gilt der Kunst und Kultur. Künstlerische Exzellenz wird mit dem Herzog zum Meininger Kernthema im letzten Drittel des 19., Anfang des

20. Jahrhunderts. Die mangelnde politische und ökonomische Bedeutung versucht Georg II. aufzuwiegen: Kultur wird zum Ausdrucksmittel des Provinzmonarchen.

Der Kulturbetrieb scheint ihm reich an ungenutztem Potenzial. Das Ende von Schlamperei und Trägheit will er erzwingen und, wo immer es ihm möglich ist, auf Profession dringen, Improvisation und Zufall durch Probendisziplin und Planung ersetzen. Bewusst trennt er sich von der Opernsparte, fördert stattdessen nur mehr Schauspiel und Konzerte. Das ist kein naives Mäzenatentum, sondern Teil einer Strategie: Rund um das 200. Jubiläum des Herzogtums Sachsen-Meiningen 1880 sollen Stadt und Staat kulturell erstrahlen. Doch mit Ankündigungen hält man sich zunächst zurück. In Meiningen wird praktiziert statt postuliert.

Wie ein Produzent heutiger Tage setzt Georg II. auf qualifizierte Führungskräfte, effektives Management und Transformation bestehender Strukturen. An seiner Seite steht Ellen von Heldburg, seine Ehefrau und ehemalige Schauspielerin. Die Kulturpolitik des Herzogpaars und seiner Vertrauten ruht im Wesentlichen auf den Säulen Hoftheater und Hofkapelle.

### Erste Säule der Kulturpolitik: Das Meiningen Hoftheater

Der Erfolg gibt der neuen Kulturpolitik recht. Unter direkter Aufsicht des »Theaterherzogs«, wie Georg II. bald genannt wird, werden in der Werrastadt die Aufführungen musterhaft einstudiert und aufgeführt. Dann packt man alles ein und geht damit auf Reisen. Ein Millionenpublikum strömt vor 150 Jahren in die Klassiker des Meininger Hoftheaters. Packende Bilderwelten liefert man dort für Geschichte und Geschichten, historisierend kostümiert, perfekt arrangiert und illuminiert, schnell geschnitten,

in einem atemberaubenden Bühnenraum. Jahre später wird nach diesem Vorbild die Hofkapelle neu ausgerichtet.

### Zweite Säule der Kulturpolitik: Die Meininger Hofkapelle

Nun soll nach dem Theater auch der Konzertbetrieb erbringen, was an äußerer Bedeutung nicht vorhanden ist, und so dem Kleinstaat zu überregionalem Glanz verhelfen. Die Unzufriedenheit des Herzogs über den Zustand der Hofkapelle ist deutlich: Unter Kapellmeister Emil Büchner (1826–1908) würden Mittelmaß und Nachlässigkeit herrschen. Detaillierte Kritik erfolgt an verfehlter Repertoireauswahl, unreiner Intonation, miserablen Einsätzen und mangelnder Disziplin. Die scharfe Kritik zeigt den Herzog als Perfektionisten, der auch kleinste Ungenauigkeiten als Affront gegen seine Vorstellungen von künstlerischer Exzellenz betrachtet. Er ist überzeugt, dass nur durch kompromislose Arbeit wahre Kunst entstehen kann. Dazu braucht der ehrgeizige Landesherr die Hilfe enthusiastischer Visionäre und jede Menge dienstbare Ausführende.

### Die Mitglieder der Hofkapelle: Zwischen Anerkennung und Austauschbarkeit

Gesucht wird ein künstlerischer Leiter für die Hofkapelle. Hochmotiviert soll er sein, erfahren, vernetzt, engagiert und familiär unabhängig. Ellen von Heldburg kennt einen vielversprechenden Kandidaten persönlich und vermittelt: Es ist der bei seinem Amtsantritt 50-jährige Hans von Bülow. Der ehemals fanatische Anhänger der Neudeutschen Schule um Franz Liszt und Richard Wagner erweist sich als Idealbesetzung. Als Stellvertreter fungieren zeitweise die Kapellmeister Emil Büchner, Franz Mannstaedt (1852–1932) und der blutjunge, am Beginn seiner

Karriere stehende Richard Strauss (1864–1949). Darüber hinaus findet man in dem schon erwähnten 36-jährigen Berliner Konzertveranstalter Hermann Wolff einen geeigneten Geschäftsführer, zumindest für Bülow's Amtszeit.

Doch wie ist es um die Orchestermusiker bestellt? Alles steht und fällt mit ihnen. Primär gelten sie im damaligen Meinigen als »Material« für das kulturpolitische Projekt. Als notwendige, aber auch austauschbare Komponenten. Einerseits sind sie Teil eines prestigeträchtigen künstlerischen Vorhabens, andererseits bleiben sie Rädchen im kulturpolitischen Getriebe. Die Ambivalenz zwischen künstlerischer Förderung und sozialer Kontrolle durchzieht das Meininger System. Herzog Georg II. versteht es, beides geschickt zu nutzen. Ausgewiesene Künstler sind für das niedrige Gehaltsniveau vor Ort kaum zu gewinnen. Der Vorzug gilt daher jungen Talenten, die sind formbar und eher anspruchslos. Von Konservatorien, von anderen Ensembles oder aus der Orchesterschule des Konzertmeisters Friedhold Fleischhauer kommen sie. Gute Hofkapellinstrumente sind Mangelware, wenn man von einem Satz neuer Blasinstrumente absieht.

Das Leistungsprinzip ist oberste Maxime. Es wird rigoros in zwei Kategorien unterschieden: »künstlerische Größen« einerseits, »Handlanger, Mitläufer und Tonverstärker« andererseits. Ihre Eidesformel verdeutlicht das feudale Verständnis: Treue, Gehorsam gegenüber Vorgesetzten und die Verpflichtung, Schaden vom herzoglichen Haus abzuwenden. Pflichterfüllung und Leistung sind fundamental. Nur wer diese erbringt, verdient Entlohnung.

Gefordert sind gute Physis und absolute Disziplin, Tabu sind dagegen Kritik oder Widerstand. Dabei ist der Verdienst gering, Strafen für Verfehlungen sind hart. Die saisonalen Engagements

von Oktober bis April bedeuten für viele Musiker eine prekäre Existenz. Die Sommermonate müssen mit Ersatzbeschäftigung über die Zeit gebracht werden, etwa in den Kurkapellen von Bad Ems, Bad Homburg, Interlaken und Kissingen oder in Orchestern von Kassel, Leipzig und Bayreuth. Urlaub dafür und Heirat bedürfen der Erlaubnis.

Erfahrung, Reife oder künstlerische Entwicklung fallen bei der Lohnberechnung selten ins Gewicht. Ein Tarifsysteem wird abgelehnt. Der Grund: Die Ressource Mensch verbraucht sich. Mit fortschreitendem Alter wird zum Beispiel der hochverdiente Konzertmeister Fleischhauer als untragbar erachtet. Auch Bläser »verschleiß«: Luftmangel und Zahnlücken begrenzen die »physische Nutzbarkeit«. Automatische Gehaltserhöhung und Pensionsaussicht führen nach Ansicht des Monarchen zu Bequemlichkeit. Die notwendige permanente Anstrengung für die hohe künstlerische Betätigung würde verhindert. Kündigung und Nicht-Verlängerung von Verträgen gehören zum Tagesgeschäft. Merke: Musiker sind zunächst Untertanen, erst dann Künstler.

Die hohe Fluktuation in der Hofkapelle verdeutlicht, wie sozial prekär Existenzen und wie ersetzbar Musiker sind. Aber auch, dass aus der Meininger »Musikerschmiede« Karrieren erwachsen können. Der Oboist Carl Tamme geht ans Gewandhaus nach Leipzig, der Kontrabassist Romano Ebert wechselt zur Hofkapelle in Weimar und der Cellist Friedrich Hilpert spielt fortan beim Hoforchester in München. Das sind nur drei Beispiele von rund 30 in den ersten Jahren. Und: Trotz harter, geradezu menschenverachtender Haltung ist der Herzog – wie etwa im Fall des Klarinettenisten Richard Mühlfeld – fähig zur Anerkennung. Für außergewöhnliche Leistungen gibt es Orden, Prämien und persönliche Geschenke.

## Bülows revolutionäres Versprechen

Hans von Bülow bietet dem Herzog eine radikale Alternative zum Status quo: die Transformation der Hofkapelle zu einem Klangkörper von internationalem Rang. Die Vision geht weit über die bisher übliche Orchesterarbeit hinaus und beinhaltet eine völlig neue Arbeitsphilosophie. Jedes Detail wird bis zur Perfektion geprobt. Dies soll unerhörte Präzision ermöglichen und nie gekannte Ausdruckskraft. Der Herzog willigt ein. Jeder Bogenstrich, jede dynamische Nuance und jedes interpretatorische Detail werden nun minutiös trainiert. Das sind extreme Existenzbedingungen im Dienst der Kunst, entlang der Grenzen physischer und psychischer Belastbarkeit. Bülow nimmt sich da nicht aus.

Proben bis zur völligen Erschöpfung gehören zum Alltag, künstlerische Kompromisse werden kategorisch abgelehnt. Jeden Vormittag und Nachmittag sind Proben angesetzt, außer am Sonntag. Extreme Arbeitsintensität ist der Preis für künstlerische Exzellenz. Das geschieht im Spannungsfeld zwischen sozialer und gesundheitlicher Belastung und der Teilhabe an einem künstlerischen Experiment von historischer Bedeutung.

Angestrebt wird eine Neudefinition der Standards für Orchesterkultur. Das Tournee-Konzept soll die Maßstäbe in alle wichtigen Musikzentren tragen und Meinungen als Referenzpunkt für orchestrale Spitzenleistungen etablieren. Ensembles andersorts werden unter Zugzwang gesetzt. Die von Hans von Bülow begonnenen Reisen werden die Meininger Hofkapelle unter der Leitung seiner Nachfolger bis zur letzten Friedenstournee im Jahr 1914 fast 16 000 Kilometer in Europa unterwegs sein lassen.

## Beethoven als Pflicht, Brahms als Kür

Beethoven bildet für Hans von Bülow das Fundament seines musikalischen Programms und seiner künstlerischen Vision. Sein erklärtes Ziel ist es, »die herzogliche Hofkapelle zu Muster-aufführungen der klassischen Symphonien zu drillen«. Die Beethoven-Konzerte bilden zunächst den Grundstein der Meininger Erfolge. Bereits das erste große Konzert in Eisenach am 27. Dezember 1880 besteht rein aus Beethoven-Werken. Bülow dirigiert diese nicht nur technisch perfekt, sondern auswendig – damals ein Novum. Bei den historischen Berliner Konzerten im Januar 1882 widmen Bülow und die Meininger Hofkapelle Beethoven einen kompletten dreiteiligen Zyklus. Um Beethoven als Zentralgestirn kreist Bülows reformatorische Programmgestaltung.

Aber noch eine zweite »Sonne« erscheint am Firmament: Johannes Brahms. Bülow lädt ihn nach Meiningen ein und stellt ihm die Meininger Hofkapelle zum Erproben neuer Werke zur Verfügung, beginnend mit dem Zweiten Klavierkonzert. Denn: In Johannes Brahms erkennt Bülow den »legitimen Beethoven-Erben« und entwickelt die berühmte Reihung »Bach – Beethoven – Brahms«. Zu Pfingsten 1882 notiert er in Aachen sein musikalisches Glaubensbekenntnis: »Ich glaube an Bach den Vater / Beethoven den Sohn und / an den heiligen Geist Johannes Brahms / Amen!«

## Johannes Brahms: Artist in Residence

Mehr Aufmerksamkeit, Wohlbefinden und kreatives Umfeld als am Meininger Hof ist für einen Komponisten kaum denkbar! Die Verbindung Johannes Brahms, Ellen von Heldburg und Herzog Georg II. ist ein kulturgeschichtlicher Glücksfall. Mit

48 Jahren ist Brahms eine etablierte Größe in der Musikszene: Wohnsitz in Wien, Verlag in Berlin, Auftritte in Europa, selbstständig und erfolgreich. Und doch schlägt er mit Meinungen ein neues Kapitel auf! Brahms' erster Besuch erfolgt 1881 auf Einladung von Bülow. Und schon wenige Wochen später ist der Komponist erneut in der Werrastadt, diesmal als Gast des Herzogpaars. Das Konzert mit ihm und Bülow am 1. Advent 1881 ist sensationell, wie das *Deutsche Requiem* eine Woche zuvor. Damit beginnt die Meininger Brahms-Ära.

Das Herzogpaar weiß, worauf es ankommt: Sie machen aus Brahms einen *Artist in Residence*. Sie schaffen Raum für Muße und Kreativität. Im persönlichen Umgang ist der hochsensible Komponist nicht einfach. Als genialer Künstler zwar anerkannt, aber für nicht wenige auch ein Kauz: scheu, spröde, grüblerisch, eher nachlässig in Kleidung und Stil. Jemand, der für die Arbeit lebt, wählerisch, der Luftbriefe schreibt (wie andere Luftgitarre spielen) und mit Büchern verreist. In Meinungen verstehen sie das – laden ihn ein, fördern und ermöglichen: Nach Herzenslust musizieren kann er hier. Und schlendern, lesen, plaudern, schreiben, schweigen, genießen. Proben, spielen, dirigieren, uraufführen, Neues denken. Brahms ist begeistert. Zudem dekorieren sie ihn mit höchsten Orden. Ein landesweites Musikfest wird gefeiert. Das ehrt Brahms und strahlt zugleich auf Meinungen und das Herzogpaar zurück. Der Komponist bindet sich, auch an Kapelle und Theater. Zwar bleibt er Gast, doch kehrt er immer wieder. Für 15 Jahre rückt Brahms ins Zentrum des Meininger Musenhofs.

Was verbindet das Herzogpaar mit Brahms? Ihr Lebensstil ist unkonventionell. Sie genügen nur teilweise gesellschaftlichen Normen. Ihr Bedürfnis nach künstlerischer Äußerung ist ähnlich existentiell. Und sie bewundern ihn. Mit seinen Werken berührt

und überwältigt Brahms sein Publikum auf perfekt arrangierte Weise. Das ist ganz nach ihrem Geschmack! Deshalb ist der Wahl-Wiener für das Herzogpaar nicht irgendeine der zu Olympiern stilisierten Künstlerpersönlichkeiten: Brahms ist Göttervater Zeus!

Die Meiningener Jahre werden für Brahms zu einer Zeit der kreativen Hochproduktivität. Hier entstehen oder werden vollendet: die Dritte und Vierte Symphonie, das Zweite Klavierkonzert, das Doppelkonzert sowie zahlreiche Kammermusikwerke. Das inspirierende Umfeld, die exzellenten Musikerverhältnisse und die bedingungslose Unterstützung durch das Herzogpaar schaffen ideale Arbeitsbedingungen. Meiningen wird für Brahms zu einer weiteren kreativen Heimat.

Der Schlüssel für das fruchtbare Verhältnis liegt vor allem in der Hand dieser Frau: Ellen von Heldburg. Ihr verdankt Brahms über 15 Jahre hinweg künstlerisch und persönlich höchst anregende Zeiten. Sie schließt ihn ins Herz, liest ihm Wünsche von den Augen ab, gibt Raum. Sie erlässt ihm das Briefeschreiben, hält den Kontakt, bringt ihn zum Reden. Über Kunst, Kultur, Männer, Frauen, Gott und die Welt. Sie umschmeichelt ihn, immer freundlich im Ton, und sie ist die Verbindung in die Meiningener Zentrale von Macht und Kunst.

Ellen von Heldburg verkörpert den neuen Typ der emanzipierten Fürstin des späten 19. Jahrhunderts. Als ehemalige Schauspielerin bringt sie nicht nur künstlerische Erfahrung mit, sondern auch ein intuitives Verständnis für die Bedürfnisse von Künstlern. Ihre morganatische Ehe mit Herzog Georg II. macht sie zur Außenseiterin am traditionellen Hof, zugleich aber zur idealen Vermittlerin für einen gesellschaftlichen Außenseiter wie den Komponisten Brahms. Ohne ihre vermittelnde Rolle ist die

außergewöhnliche Produktivität der Meininger Jahre von Brahms kaum denkbar.

### Hans von Bülow: Der Brahms-Apostel

Bei den ersten beiden Berliner Brahms-Konzerten 1882 tauschen Bülow und Brahms die Rollen. Am ersten Abend spielt Brahms sein Zweites Klavierkonzert unter Bülows Leitung. Am zweiten Abend dirigiert Brahms, während Bülow das Erste Klavierkonzert spielt. Der Kritiker des *Börsen-Couriers* schreibt über die Aufführung der Ersten Symphonie:

Die C-Moll-Sinfonie [...] in der jedenfalls authentischen Interpretation des Dirigenten hat uns dies Mal Schönheiten enthüllt, welche selbst die Königl. Capelle zu entschleiern außer Stande war. Von der so machtvoll und aus einem Gusse dahinbrausenden Einleitung zum ersten Allegro bis zu dem weihervollen, echt Beethoven'sche Physiognomie tragenden Geigen-Thema des Finale, welches das »per aspera ad astra« so wirkungsvoll ausdrückt, ist sie, so zu sagen, eine moderne Eroika, und demgemäß gebrauchte auch das Orchester die entsprechenden Farben. Wir erinnern uns nicht, ein Fortissimo, wie es der Pauker dieses Mal seinem modernen Ungeheuer abgewann, jemals gehört zu haben.

Brahms schätzt das »ideale Concertieren« mit Bülow und seinen »vortrefflichen Leuten« so sehr, dass er nicht nur die Endproben vor dem Druck des Zweiten Klavierkonzerts beim Verleger Simrock 1881 in Meiningen ansetzt. Auch vor der Drucklegung der Dritten Symphonie im Januar 1884 kommt er in die Werra-stadt. 14 Tage vorher kündigt er sich an. Mehrere »schöne Morgenstunden« verbringt er mit der Hofkapelle und probt intensiv, ehe er Partitur und Stimmen an den Verleger nach Berlin sendet.

Wegen ihrer Qualität ist die kleine Meininger Hofkapelle unter Bülows Leitung mit ihren 50 Mitgliedern für den Komponisten attraktiv. Sie ist bestens vorbereitet, dank der Fülle an Probenzeit und des hohen Anspruchs. Von den Meininger Musikern wird erwartet, dass sie ihre Stimmen vor der Probe lernen, schließlich sogar auswendig. Artikulation, Präzision von Einsatz und Abschluss, Länge der Bogenstriche werden sorgfältig geprobt, um einheitlich zu sein. Die Bläser proben oft getrennt von den Streichern, die Streicher weiter unterteilt in obere und untere Stimmen, dirigiert von ihren jeweiligen Stimmführern. In »Fleisch und Blut übergehen« sollen die Absprachen schließlich. Die Musiker sollen sich an die besondere Intensität der Auseinandersetzung gewöhnt haben. Selten ist Bülow zufrieden mit dem, was er hört. Bekannt ist, wie intensiv er zum Beispiel am gewünschten Klang des Vibratos arbeitet, damit es eben nicht »nüchtern, trocken und technisch unreif« erklingt, sondern mit der »Wärme und dem Geschmack der belgischen und der französischen Streicherschule«. In Sachen Intonation ist man anderen Ensembles vermutlich überlegen. Im Januar 1884 hat Meiningen wohl eines der besten Orchester überhaupt. Die Musiker sind bereit und in der Lage, die Vorstellungen des Dirigenten bestmöglich zu erfüllen.

Die überlieferte Handschrift sowie die korrigierte veröffentlichte Partitur der Dritten Symphonie sind auch Zeugnisse der intensiven Arbeit mit der Meininger Hofkapelle. Im Druck selbst verzichtet Brahms dann bewusst auf detaillierte Anweisungen. Erfahrene Musiker sollten seine Intentionen intuitiv verstehen können. Raum zur Interpretation bleibt bestehen. Im Ergebnis reiht sich Erfolg an Erfolg, so auch beim Meiningen-Besuch Anfang 1884. Am Abend des 3. Februar dirigiert Brahms die Dritte zweimal im selben Konzert, einmal als zweites Stück des Abends und nochmals als letztes. Eingerahmt von Hector

Berlioz' Konzertouvertüre *Le Roi Lear*, Ludwig van Beethovens vom gesamten Streichorchester ausgeführter *Großer Fuge* und Carl Maria von Webers Ouvertüre zum *Freischütz*. Am folgenden Tag wird er mit Meiningens höchster Auszeichnung geehrt, dem Komturkreuz 1. Klasse, als »Ausdruck und Zeichen der höchsten Bewunderung«.

Anschließend reist Brahms zum nächsten Konzertengagement weiter nach Leipzig. Die Dritte Symphonie nimmt Hans von Bülow nach der Wiener Uraufführung am 2. Dezember 1883 bis Ende 1885 insgesamt 19 Mal in die Gastspielprogramme der Meininger Hofkapelle auf. Größtenteils 1884/85 komponiert Johannes Brahms seine Vierte Symphonie, wobei er im Mai 1884 eine Woche lang Gast des Meininger Herzogpaares in deren Villa Carlotta am Comer See ist. Die Uraufführung findet am 25. Oktober 1885 in Meiningen statt und erhebt die thüringische Residenzstadt in den Rang einer internationalen Musikmetropole.

Richard Strauss erinnert sich an ein Ereignis während der Endproben. Hier zeigt sich, wie sehr Bülow einerseits dem Geist des Meisters entsprechen will und wie flexibel Brahms – mit seiner Vorliebe für diskrete, unmerkliche Tempomodifikationen und eine Vielfalt individuell gestalteter Veränderungen – andererseits ist:

Bülow war bei einer ungenau bezeichneten Stelle im Zweifel, ob sie *crescendo* und *accelerando* oder *diminuendo* und *calando* gespielt werden sollte, und verlangte Brahmsens Entscheidung, nachdem er ihm die Stelle zweimal auf die verschiedene Art vordirigiert hatte. Bülow: »Also, wofür entscheidest du dich?« Brahms: »Ja, man kann sie einmal so, einmal auf die andere Weise spielen.« Allgemeine Verblüffung – Bülow schnitt eine Fratze! Das nennt man »Musik als Ausdruck«.

Genau einen Monat später bewilligt Herzog Georg II. das Entlassungsgesuch Hans von Bülows. Es ist das Ergebnis einer längeren Krisenphase mit anhaltenden strukturellen und zwischenmenschlichen Problemen. Der Herzog wertet den Weggang als »Fahnenflucht«. Noch Jahre später wird der Dirigent in einem Bremer Orchesterkonzert indessen als »Dr. Hans von Bülow aus Meiningen« angekündigt.

### Fritz Steinbach: Der Brahms-Missionar

Auf Bülow folgt, nach kurzem Intermezzo von Richard Strauss, Fritz Steinbach als Hofkapellmeister. Anders als sein Vorgänger, der auf umfangreiche musikalische Erfahrung zurückgreifen kann, muss sich der bei seinem Amtsantritt mit 31 Jahren deutlich jüngere Fritz Steinbach sein dirigentes Handwerk zum Großteil erst erarbeiten. Anfängliche Schwierigkeiten überwindet er durch methodische Präzision, handwerkliche Perfektion und eine berufliche Fokussierung. So gibt er die eigene Kompositionstätigkeit zugunsten des Dirigierens nahezu vollständig auf. Charismatische Ausstrahlung erwirbt er sich vor allem durch akribische Vorbereitung, systematische Orchesterarbeit und die intelligente Spezialisierung auf ein Kernrepertoire, das er zur Perfektion entwickelt. Steinbach konzentriert sich vor allem auf die methodische Durchdringung des brahmsschen Œuvres. Damit schafft er sich ein Alleinstellungsmerkmal. Keiner der Kollegen dirigiert in der damaligen Zeit so viel Brahms wie Steinbach, weder Hans von Bülow noch Franz Wüllner. Und er hat einen entscheidenden Vorteil: Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen oder späteren Dirigenten kann er noch persönlich mit dem Komponisten arbeiten.

So kann sich Steinbach nicht nur aneignen, was Bülow ihm an musikalischer Erfahrung voraushat. Ihm gelingt es darüber

hinaus, bei Herzog Georg II. sowie in seinem näheren und weiteren Umfeld den Eindruck zu vermitteln, er sei ein »intimer Freund« des am 3. April 1897 verstorbenen Komponisten gewesen, der ihn in seine Musik »ganz und gar eingeweiht« habe. Die Meininger Hofkapelle etabliert Steinbach in diesem Sinne erfolgreich als authentische Vermittlerin der brahmsschen Intentionen. Von einer »Brahms-Mission« ist die Rede. Steinbach schaffe »exemplarische Interpretationen großer Meisterwerke« und erfülle damit Herzog Georgs II. Forderung nach mustergültigen Darbietungen. Meisterhaft gelingt ihm das suggestiv-assoziative Spiel mit Publikum und Presse. Dabei ist Steinbachs Rolle für die Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption bislang noch keineswegs eingehend erforscht. Er bedient aber, wie in Rezensionen ablesbar ist, fraglos Hörgewohnheiten und Erwartungen. So ist 16 Jahre nach Bülows erstem Brahms-Konzert der Meininger Hofkapelle in Berlin über das von ihm geleitete Konzert am 12. November 1897 zugunsten der Errichtung eines Meininger Brahms-Denkmal zu lesen:

Wer die Haydn-Variationen und die 1. Symphonie unter Bülow von den Meiningern gehört hatte, fand Bülows den Hörer elektrisierende Zuspitzung der Höhepunkte in den einzelnen Sätzen wieder. Es war das rücksichtslos energische Hervordrängen der für die Stücke eigentümlichen Merkmale, die Herrn Steinbach die Bewunderung seiner Zuhörer eintrugen.

Steinbach gelingt es so, eine eigene Interpretationstradition zu begründen. Die suggerierte authentische Verbindlichkeit lässt ihn als »Propheten« des brahmsschen Werks beziehungsweise als »Brahms-Apostel« erscheinen. Attribute, die eigentlich viel eher auf Hans von Bülow passen. Der Meininger Hofkapelle bringt er dadurch europaweite Anerkennung ein. Allein 24 triumphale

Konzerterfolge in der Hauptstadt Berlin etablieren ihn als führenden Dirigenten seiner Zeit. Seine Brahms-Interpretationen gelten als Referenz und Maßstab für andere Dirigenten.

Auch das von Fritz Steinbach initiierte erste *Sachsen-Meininger Landesmusikfest* 1895 wird zugleich als Beleg für eine von Brahms autorisierte Aufführungspraxis herangezogen. Dies geschieht, wenngleich das Meininger Ensemble bei dieser Gelegenheit unüblicherweise durch Musiker der Hofkapellen von Hannover, Weimar, Sondershausen und Coburg auf insgesamt 80 Mitglieder verstärkt wird. Ebenso geschieht es beim zweiten *Sachsen-Meininger Landesmusikfest* 1899, bei dem das weltweit erste Denkmal für den Komponisten Johannes Brahms eingeweiht wird.

Steinbachs Erfolg beruht nicht zuletzt auf seiner Fähigkeit, eine zusammenhängende interpretatorische Vision zu entwickeln und diese überzeugend zu vermitteln. Seine Aufführungen werden für die Beteiligten zu Ereignissen, die weit über das rein Musikalische hinausgehen – vermitteln die Konzerte doch das Gefühl, an einer authentischen Deutung der brahmsschen Intentionen teilzuhaben.

In Meiningen stößt der Hofkapellmeister zunehmend an strukturelle Grenzen, die seine künstlerischen Ambitionen behindern. Trotz seiner erfolgreichen Arbeit als Hofkapellmeister sind regelmäßige Landesmusikfeste nicht realisierbar. Seine Vision einer Brahms-Halle mit dazugehörigem Konservatorium erweist sich für die kleine Stadt als nicht umsetzbar. 1903 nimmt Steinbach daher das attraktive Angebot aus der Musikmetropole Köln an: die Leitung des Städtischen Orchesters und die Direktion des Konservatoriums. Diese Doppelfunktion bietet ihm deutlich mehr Möglichkeiten – sowohl in der Orchesterarbeit mit einem

größeren, besser ausgestatteten Klangkörper als auch in der musikpädagogischen Arbeit.

Wenn man nach den Eigenheiten von Steinbachs Brahms-Interpretation fragt, so fehlen leider wichtige Zeugnisse wie originale Partituren. Eine Annäherung könnte das 1933 im Druck erschienene Manuskript *Brahms in der Meininger Tradition* des zuletzt in Stuttgart lebenden Kapellmeisters Walter Blume (1883–1933) liefern. Blume nimmt um 1915, immerhin zwölf Jahre nach dem Ende von Steinbachs Meininger Amtszeit, Kontakt zu dem Dirigenten auf. Mit Verweis auf Materialien und Aufzeichnungen von Steinbachs Interpretation der Brahms-Symphonien und der *Haydn-Variationen* präsentiert Blume dann, nochmals 18 Jahre später, folgende Kernpunkte von dessen Interpretation: die »Flexibilität des Tempos«, das »feine elektroskopische Gefühl für Tempo-Modifikationen, metrische Nuancen« durch »wechselndes Taktieren, klare Akzentuierungen zur Verdeutlichung von Brahms' wütendem Kampf gegen den Taktstrich« und die Hervorhebung »motivischer Einheiten«.

### Wilhelm Berger: Der Eigenständige

Wilhelm Berger, der 1903, 42-jährig, als Nachfolger Fritz Steinbachs die Leitung der Meininger Hofkapelle übernimmt, hat eine schwierige Position im Schatten der berühmten Vorgänger. Seine Herangehensweise an das brahmssche Œuvre unterscheidet sich markant von deren intensiver Brahms-Rezeption und führt zu erheblichen Konflikten mit seinem Arbeitgeber, Herzog Georg II. Bergers eigene Kompositionen zeigen deutliche Brahms-Einflüsse, besonders in seiner Kammermusik (Klarinettrio op. 94, Klavierquintett op. 95). Er schätzt Brahms hoch, will als Dirigent aber augenscheinlich ein eigenständiges Profil entwickeln, statt als bloßer Brahms-Interpret zu fungieren. Dies

führt letztlich zu seinem Scheitern als Meininger Hofkapellmeister. Ihm wird in der lokalen Musikgeschichtsschreibung die Rolle des tragischen Amtsinhabers zugeschrieben. Der als aussichtsreicher Komponist und Professor an die Königlich Preußische Akademie der Künste Berufene widmet sich dem brahmsschen Repertoire nur zögerlich und steht damit im krassen Gegensatz zu den Erwartungen des Herzogs und der inzwischen etablierten Meininger Brahms-Tradition. Symptomatisch für seine Haltung ist sein Antrittskonzert am 3. März 1903, in dem er neben Werken von Händel, D'Albert, Spohr und Wagner seine eigene Erste Symphonie an zentraler Stelle platziert – ein deutliches Signal für seine eigenen kompositorischen Ambitionen. Im Unterschied zu Steinbachs umfassender Brahms-Pflege mit der breiten symphonischen Rezeption reagiert Berger auf die Meininger Situation mit einer bewussten Verschlankung des Brahms-Repertoires. Statt der Vielfalt seines Vorgängers konzentriert er sich zeitweise auf einzelne Werke.

Bergers Streben nach einem neuen Profil interpretiert Herzog Georg II. als Ignoranz gegenüber dem brahmsschen Werk. Der schwerwiegendste Rückschlag kommt bereits 1906, als der Herzog weitere Berlin-Auftritte untersagt, obwohl Bergers erste Berlin-Konzerte 1904/05 durchaus positive Resonanz finden. Auch greift der Herzog massiv in die Programmgestaltung ein. Eigene Werke darf Berger auswärts kaum spielen, zeitgenössische Musik ist schwer durchsetzbar. Besonders die Berliner Presse und das Publikum vergleichen ihn permanent mit Steinbachs 24 erfolgreichen Auftritten dort.

Im Mai 1906 hält der Herzog ihm die Tätigkeit Steinbachs vor, der »als intimer Freund von Brahms in dessen Musik ganz u. gar eingeweiht gewesen ist und bei seinen Gastspielen in Berlin eine Mission vollführt« habe. Mit diesem Argument verbietet

Georg II. Berger weitere Konzerte in der Hauptstadt und frustriert den Hofkapellmeister derart, dass dieser bereits einen Weggang in Betracht zieht.

Die *Badische Presse* vom 7. November 1908 druckt eine Rezension eines kurz zurückliegenden Konzerts in Freiburg ab. Diese zeigt nicht nur, dass Berger außerhalb Meiningsens um diese Zeit durchaus gewürdigt wird, sondern auch, wie Differenzierungen gegenüber der Brahms-Tradition seiner Vorgänger wahrgenommen werden:

Der gestrige Abend im Paulussaal darf als ein hoher Feiertag in unserem Musikleben gelten, wie er nur durch das Zusammentreffen günstiger Umstände möglich wird. Das berühmte Orchester des kunstverständigsten unter den deutschen Fürsten stellt auch gegenwärtig unter Hofkapellmeister Wilhelm Berger eine Künstlervereinigung ersten Ranges dar. Es spielt anders als einst unter Bülow; nur vier von den fünfzig Herren haben unter ihm noch gewirkt; auf diesen genialsten der modernen Dirigenten folgte der gewaltige Fritz Steinbach, und auch Berger ist ein Meister der Orchesterdisziplin. Als Dirigent zeigte Professor Berger die feinste geistige Durchdringung der Partitur.

Die konfliktgeladene Situation im heimischen Meiningen eskaliert 1909, als Fritz Steinbach zum 1. Deutschen Brahmsfest in München 18 Mitglieder der Meininger Hofkapelle einlädt, nicht jedoch Berger als musikalischen Chef. Berger lehnt es daraufhin ab, das unter dem Protektorat Herzog Georgs II. stehende Fest zu besuchen.

Erst 50-jährig verstirbt Berger am 15. Januar 1911 an einer Magenkrebs-Erkrankung, die sich nachweislich bereits im Sommer 1907 manifestiert hatte.

## Max Reger: Der Brahms-Erneuerer

Als der 38-jährige Max Reger im Dezember 1911 das prestigeträchtige Amt des Meininger Hofkapellmeisters übernimmt, tritt er bewusst in die Fußstapfen seines legendären Vorgängers Hans von Bülow. Nach dem Tod seines unmittelbaren Vorgängers Berger lautet die klare Aufgabenstellung für ihn, die Hofkapelle wieder unstrittig auf jene künstlerische Höhe zu bringen, die sie unter Bülow und später unter Fritz Steinbach erreicht hatte. Diese Herausforderung nimmt Reger nicht nur an, sondern meistert sie auf seine ganz eigene, unverwechselbare Weise. Der tägliche Umgang mit dem qualitätvollen Klangkörper der Meininger Hofkapelle inspiriert Reger nicht nur zu eigenen Orchesterkompositionen, sondern schärft auch sein Verständnis für orchestrale Klanggestaltung, was sich wiederum in seinen Brahms-Interpretationen niederschlägt. Seine Erfahrungen als Dirigent fließen in eine hoch detaillierte und nuancierte Aufführungspraxis ein, die neue Aspekte der Werke hervorhebt, die zuvor weniger Beachtung fanden.

Während seiner Amtszeit als Hofkapellmeister von 1911 bis 1914 dirigiert Reger ein beeindruckendes Spektrum von Brahms' Orchesterwerken. Besonders häufig führt er die Zweite Sinfonie auf, die allein fünfmal während der ersten großen Tournee 1912/13 erklingt. Beim *Meininger Musikfest* 1913 dirigiert er sowohl die Erste Sinfonie als auch die *Alt-Rhapsodie*. Darüber hinaus erweitert Reger sein Brahms-Engagement auch auf den kammermusikalischen Bereich, indem er als Pianist wiederholt die *Haydn-Variationen* in der vierhändigen Fassung mit Kollegen interpretiert.

Regers Gestaltung der Brahms-Werke lässt sich unter anderem an den in Meiningen überlieferten Dirigierpartituren ablesen.

Sie unterscheidet sich fundamental von der seiner Vorgänger: Er strebt nach einer analytischen Durchdringung und strukturellen Klarheit, die er als »zielbewußtes« Musizieren beschreibt, sodass »der Aufbau der Werke, die Verarbeitung der Themen und Motive äußerst klar hervortritt«. Seine Interpretation zielt auf maximale Transparenz und Durchhörbarkeit aller Stimmen ab. Dabei nimmt er eigenwillige Retuschen und umfangreiche Eingriffe an Brahms' Orchestrierung vor und äußert:

Was machen wir hier nicht für Versuche, es so zum Klingen zu bringen, wie es sich Brahms unzweifelhaft geträumt hat; allein Brahms hat eben nur zu oft so instrumentiert, daß er die wichtigsten Stellen in solche Instrumente, in solche »schwache Lagen« legt, so daß es eben unmöglich rauskommen kann!

Reger entwickelt eine ausgeprägte Mehrstimmigkeit und Stimmenplastik, indem er »in alle Orchesterstimmen genauestens crescendo- und decrescendo-Zeichen und Vortragsangaben wie *marcato*, *espressivo*, *agitato* etc.« setzt. Er verändert selbst Dreiklangsbrechungen, hebt Nebenlinien und Motive hervor und setzt feinste dynamische Nuancen. Seine Herangehensweise zeichnet sich durch eine respektvolle, aber durchaus subjektive Haltung aus. Dabei ist sich Reger bewusst: »Vielleicht wittert eine polyphone Natur wie meine auch gelegentlich bedeutungsvolle Vielstimmigkeit, wo sie vielleicht Brahms gar nicht beabsichtigt hat!«

Regers interpretatorischer Ansatz führt zu heftigen Auseinandersetzungen, besonders mit Fritz Steinbach. Die daraus resultierenden Grundsatzdiskussionen über eine angemessene Interpretation von Brahms' Werken sind hochinteressant. Während Max Reger der Meinung ist, Werke dürften modernisiert

werden, um ihre Wirkung zu optimieren, ist Fritz Steinbach ein entschiedener Gegner von Regers Eingriffen in Brahms' Orchestrierung. Werke sollten so aufgeführt werden, wie der Komponist sie geschrieben hat. Er vertritt die Auffassung, dass Brahms' Orchestrierung unantastbar sei und keiner »Verbesserung« bedürfe, und sieht in Regers Retuschen eine Art Vandalismus an der authentischen Werkgestalt. Steinbach ist der Meinung, dass Brahms bewusst eine bestimmte Klangästhetik verfolgt, die respektiert werden muss. Die charakteristische »Gedämpftheit« ist für ihn ein wesentliches Merkmal, kein Mangel. Während Steinbach also einen eher traditionellen, am Originaltext orientierten Ansatz pflegt, entwickelt Reger eine analytischere, strukturell orientierte Interpretation. Gegenüber Steinbach rechtfertigt Reger seine Eingriffe wiederum mit der programmatischen Aussage: »Sie glauben an den Buchstaben bei Brahms und ich an den Geist.«

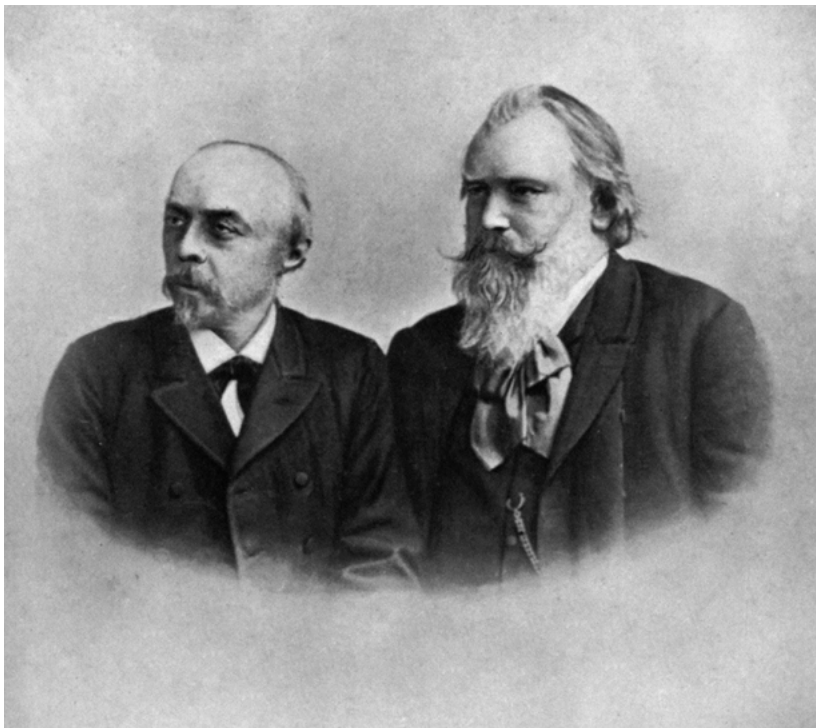
Der Vielerbeiter Reger erleidet im Februar 1914 einen gesundheitlichen Zusammenbruch. Er verlässt Meiningen nicht zuletzt aufgrund eines anhaltenden Konflikts mit der Hofverwaltung, der in einem grundlegenden Gegensatz zwischen künstlerischer Kreativität und bürokratischer Verwaltungspraxis begründet ist. Herzog Georg II., der Reger anfangs sehr schätzt, wendet sich zunehmend gegen ihn. Ende Januar 1914 ist Reger »so sehr gekränkt, dass er an einem nervösen Leiden krankt«. Artikel in der Presse, vermutlich von seiner Ehefrau Elsa lanciert, verkünden vorzeitig seinen Rücktritt. Sein Entlassungsgesuch wird zum 1. Juli 1914 genehmigt.

Im traditionsorientierten Meiningen zwar letztlich gescheitert, hinterlassen Regers innovative Ansätze zur Brahms-Interpretation jedoch bleibende Spuren in der Entwicklung der Orchesterkultur seiner Zeit und prägen nachhaltig das Verständnis für eine

analytisch-strukturelle Herangehensweise an die Werke des großen Romantikers.

### Ein Kreis schließt sich

Der Ende des 19. Jahrhunderts durch die Meininger Konzertreisen und das Wirken Hermann Wolffs auf den Weg gebrachte und von Hans von Bülow umgesetzte Kulturtransfer von Meiningen nach Berlin bildet einen der wichtigsten Ausgangspunkte für die Brahms-Tradition der Berliner Philharmoniker – eine der reichsten und kontinuierlichsten in der Orchesterwelt, geprägt von über einem Jahrhundert interpretatorischer Entwicklung in teils wechselvoller Geschichte. Zahlreiche Musikerinnen und Musiker hatten und haben daran Anteil, ebenso wie ihre Dirigenten. Der seit 2019 amtierende Chefdirigent Kirill Petrenko fühlt sich Hans von Bülow in besonderer Weise verpflichtet, dessen Laufbahn ebenfalls über Meiningen und München nach Berlin verlief. Durch seine Arbeit mit der Meininger Hofkapelle und an der Staatsoper München sind die Berliner Philharmoniker erneut eng mit dieser Tradition verbunden. Unter Petrenko, der jede Gelegenheit wahrnimmt, überlieferte historische Partituren und Stimmen zu studieren, erfährt die eindrucksvolle Brahms-Tradition der Berliner Philharmoniker eine bemerkenswerte Weiterentwicklung und Fortführung des Kulturtransfers in die Zukunft.



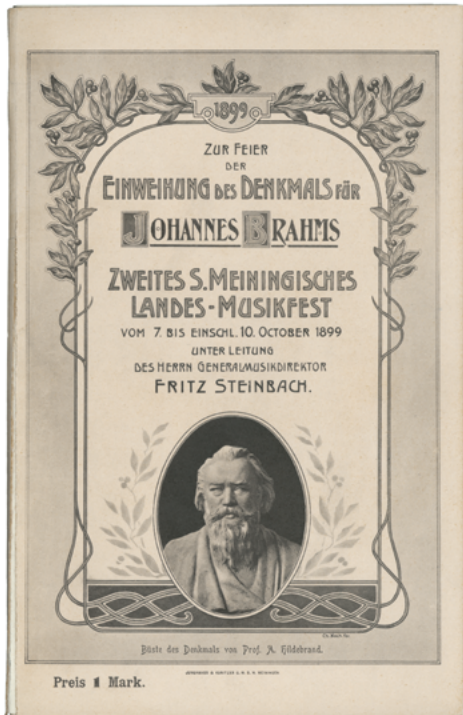
Hans von Bülow, Johannes Brahms  
Photo: Berlin, 1889



Hans von Bülow, Meininger Hofkapelle  
Photo: Berlin, 1882



Georg II. von Sachsen-Meiningen, Helene Freifrau von Heldburg  
Photo: circa 1890



Programmheft zur Einweihung des Meininger Brahms-Denkmal  
Das Erste Festkonzert wurde mit der *Tragischen Ouvertüre* eröffnet  
Programme booklet for the dedication of the Brahms monument in Meiningen  
The first gala concert opened with the *Tragic Overture*

Brahms tradition(s) between  
Meiningen and Berlin

Musical cultural transfer as  
a model of success:  
the Meiningen Court Orchestra and  
the Berliner Philharmoniker

by Maren Goltz

When one hears the name Berliner Philharmoniker, one probably first thinks of a world-class symphony orchestra with a tradition of musical excellence going back 140 years, led by legendary chief conductors such as Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle, and currently Kirill Petrenko. The next thought is likely not going to involve the small southern Thuringian town of Meiningen. However, a closer look reveals that the cultural links between this town on the Werra River and Berlin have been remarkably significant and fruitful. Musical cultural transfer has actually occurred on several levels: after the resounding success of the Meiningen Court Orchestra concerts at the Berliner Singakademie in 1882, this successful model of a modern orchestra that had been shaped by Hans von Bülow was transferred from the Thuringian province to the German capital. Indeed, one of the founders of the Berliner Philharmoniker was the Berlin concert manager Hermann Wolff, who had also managed the Meiningen Court Orchestra led by Bülow. Additionally, the court orchestra's model of subscription concerts and tours also became established in Berlin.

In 1887 Hans von Bülow, the former director of the Meiningen Court Orchestra, was appointed as the first chief conductor of the Berliner Philharmoniker. Under his guidance, the Berliner Philharmoniker quickly adopted the court orchestra's interpretative approach, quality standards, and established repertoire. Even after Bülow, the artistic vision of being the bearer of sophisticated musical culture was rigorously pursued by both orchestras. Richard Strauss became a central artistic personality in both Meiningen and Berlin, leading both orchestras during the transitional phase after Bülow's departure.

Since the peaceful revolution of 1989, both institutions have reinstated this cultural transfer. The first engagements took place in 1994 (the 100th anniversary of Bülow's death). At the beginning of that year, the Meiningen Court Orchestra performed at Berlin's Schauspielhaus (now Konzerthaus) at Gendarmenmarkt. A few days later, the fourth Europakonzert of the Berliner Philharmoniker took place in Meiningen: conducted by Claudio Abbado and featuring pianist Daniel Barenboim, it offered "rapturously elegant and excitingly boisterous" performances of works by Beethoven and Brahms. Solo concerts and workshops followed, featuring oboists Hans-Jörg Schellenberger and Albrecht Mayer, and violist Martin Fischer. In 2012 the International Hans von Bülow Piano Competition was established in Meiningen. And on 23 August 2019 former Meiningen General Music Director Kirill Petrenko (1999–2002) followed Bülow's legacy by becoming chief conductor of the Berliner Philharmoniker.

### Music as an affirmation of a small state's cultural policy

But how could this fruitful musical cultural transfer between Meiningen and Berlin have developed in the first place? The Duchy of Saxe-Meiningen was one of the many small states created through partition by inheritance in the southern part of what is today the state of Thuringia. Politically and economically rather insignificant, cultural life in the ducal residence had always played a specific, albeit not central, role. This changed in 1866 with the accession of the 40-year-old Duke Georg II. His reign (which ended with his death in 1914 on the eve of the First World War) was characterized by a liberalization of politics, jurisprudence, and society as well as reforms in education and administration. However, he was especially interested in art and culture. During his reign, artistic excellence became

the main focus in Meiningen in the final third of the 19th and the early 20th centuries. To offset the lack of political and economic importance, Georg II elevated culture to the status of a primary means of expression.

For Georg II, the cultural sector appeared to be rich in potential. He sought to end carelessness and laziness by promoting professionalism, and by replacing improvisation and randomness with discipline at rehearsals and planning. He deliberately distanced himself from opera, instead promoting only theatre and concerts. This was not naïve patronage but rather part of a strategy to have the town and state become a cultural beacon around the 200th anniversary of the Duchy of Saxe-Meiningen in 1880. However, announcements were initially kept to a minimum. In Meiningen, practicality took precedence over proclamations.

Like a modern-day producer, Georg II focused on qualified leadership, effective management, and the transformation of existing structures. At his side was Ellen von Heldburg, his wife and a former actress. The cultural policy of the Duke and Duchess and their inner circle was fundamentally based on the pillars of the court theatre and the court orchestra.

### The first pillar of cultural policy: the Meiningen Court Theatre

The new cultural policy was vindicated by its success. Under the direct supervision of the “Theatre Duke”, as Georg II would soon become known, performances in Meiningen were meticulously rehearsed and staged. Then everything was packed up and taken on tour. 150 years ago, millions of people would flock to watch the classics performed by the Meiningen Court

Theatre. Captivating visual worlds were created to evoke history and narratives using historically inspired costumes; they were perfectly staged and illuminated, fast-paced, and set on a magnificent stage. Years later, the court orchestra would be restructured following the same model.

### The second pillar of cultural policy: the Meiningen Court Orchestra

In addition to the theatre, concert performances were also meant to provide what was lacking in external significance, thus helping the small state achieve a more widespread cultural reputation. The Duke's dissatisfaction with the state of the court orchestra was obvious: under Music Director Emil Büchner (1826–1908), mediocrity and negligence reigned. There was particular criticism for the poor choice of repertoire, imprecise intonation, inability to play together, and lack of discipline. The harsh criticism made it clear that the Duke was a perfectionist who regarded even the smallest inaccuracies as an affront to his vision of artistic excellence. He was convinced that true art could only emerge through uncompromising work. To achieve this goal, the ambitious sovereign needed the help of enthusiastic visionaries and many obedient performers.

### The court orchestra musicians: between recognition and interchangeability

The search began for an artistic director for the court orchestra. He needed to be highly motivated, experienced, well-connected, committed, and have no family obligations. Ellen von Heldburg knew a promising candidate personally and acted as an intermediary: it was Hans von Bülow, who was 50 years old at the time of his appointment. The previously fervent supporter of the

New German School of Franz Liszt and Richard Wagner proved to be the ideal choice. His assistants during his tenure included the conductors Emil Büchner, Franz Mannstaedt (1852–1932), and the very young Richard Strauss (1864–1949), who was at the beginning of his career. Furthermore, the aforementioned 36-year-old Berlin concert manager Hermann Wolff was a suitable managing director, at least during Bülow's tenure.

But what about the orchestra musicians? Everything would depend on them. At that time, they were primarily regarded as “material” for Meiningen's project of cultural policy—as necessary but also interchangeable components. On the one hand, they were part of a prestigious artistic project; on the other, they remained cogs in the cultural policy machinery. The ambivalence between artistic promotion and social control pervaded the Meiningen system. Duke Georg II knew how to skilfully exploit both. The low salary level in Meiningen meant it was almost impossible to attract established artists. Preference was therefore given to young talents, who were malleable and made relatively few demands. They came from conservatories, other ensembles, or from the orchestra school of concertmaster Friedhold Fleischhauer. Good instruments at the court orchestra were in short supply, apart from a set of new wind instruments.

Work ethic was the guiding principle. A strict distinction was made between two categories: “great artists” on the one hand, and “henchmen, followers, and sound amplifiers” on the other. Their oath underscored this feudal mindset: loyalty, obedience to superiors, and the obligation to avert harm from the ducal house. Fulfilling one's duty and having a strong work ethic were fundamental. Only those who met these standards deserved compensation.

Good physical condition and absolute discipline were required, while criticism or defiance were taboo. Furthermore, the pay was low and penalties for misconduct were severe. The seasonal engagements from October to April meant that many musicians' livelihoods were precarious. The summer months had to be filled with alternative employment, for example in the spa orchestras of Bad Ems, Bad Homburg, Interlaken, and Kissingen, or in orchestras in Kassel, Leipzig, and Bayreuth. Vacation and marriage required permission.

Experience, maturity, and artistic development were rarely taken into account when calculating wages. A pay scale system was rejected; the reason: human beings are resources that can be used up. As he grew older, for example, the highly valued concertmaster Fleischhauer would be considered unsustainable. Wind and brass players would also "wear out": difficulty breathing and missing teeth could limit their "physical usability". According to the monarch, automatic salary increases and the prospect of having a pension would lead to complacency, hindering the continuous effort required for exceptional artistic endeavour. Termination and non-renewal of contracts were part of everyday business. It should be remembered that musicians were subjects first, and artists second.

The high turnover rate at the court orchestra illustrates the musicians' precarious livelihood as well as their replaceability. But it also demonstrates that careers could emerge from the Meiningen "musicians' smithery". The oboist Carl Tamme went to the Gewandhaus in Leipzig, the double bass player Romano Ebert moved to the court orchestra in Weimar, and the cellist Friedrich Hilpert went on to play with the court orchestra in Munich. These are just three out of around thirty examples from the first few years. And despite his harsh, almost inhumane

attitude, the Duke was capable of showing appreciation—as in the case of clarinettist Richard Mühlfeld. Exceptional achievements were rewarded with medals, bonuses, and personal gifts.

### Bülow's revolutionary promise

Hans von Bülow offered the Duke a radical alternative to the status quo: the transformation of the court orchestra into an ensemble of international standing. Bülow's vision extended far beyond the usual ways of working with an orchestra and encompassed a completely new working philosophy. Every detail would be rehearsed to perfection, thus enabling unprecedented precision and expressivity. The Duke agreed. Every bow stroke, every dynamic nuance, and every interpretative detail was now meticulously rehearsed. These were extreme living conditions in the service of art, pushing the limits of physical and mental endurance—from which Bülow did not exempt himself.

Rehearsals to the point of complete exhaustion were part of everyday life, and artistic compromises were categorically rejected. Rehearsals were scheduled every morning and afternoon, except on Sundays. Extremely intensive labour was the price to pay for artistic excellence—creating a conflict between social and health-related stress and participation in an artistic experiment of historical significance.

The aim was to redefine the standards of orchestral culture, while the concept of touring was intended to transmit them to all the important music centres, thus establishing Meiningen as a reference point for orchestral excellence. Ensembles elsewhere were put under pressure to follow suit. The tours initiated by Hans von Bülow would see the Meiningen Court Orchestra,

under the direction of his successors, travel almost 16,000 kilometres across Europe until the final peacetime tour in 1914.

### Beethoven as a duty, Brahms as a choice

For Hans von Bülow, Beethoven formed the foundation of his musical programme as well as his artistic vision. His stated goal was to “drill the ducal court orchestra into exemplary performances of classical symphonies”. The Beethoven concerts initially served as the cornerstone of the court orchestra’s success. The first major concert in Eisenach on 27 December 1880 consisted entirely of works by Beethoven: Bülow conducted them not only with technical perfection, but also from memory—a novelty at the time. At the historic Berlin concerts in January 1882, Bülow and the Meiningen Court Orchestra dedicated a complete three-part cycle to Beethoven. Bülow’s programme of orchestral reform revolved around Beethoven as a central figure.

But a second “sun” appeared on the horizon: Johannes Brahms. Bülow invited Brahms to Meiningen and made the Meiningen Court Orchestra available to him to try out new works, starting with the Second Piano Concerto. Bülow recognized Johannes Brahms as the “legitimate heir to Beethoven”, and formulated the famous sequence “Bach—Beethoven—Brahms”. In 1882 Bülow wrote down his musical credo during Pentecost in Aachen: “I believe in Bach the Father / Beethoven the Son and / in the Holy Spirit Johannes Brahms / Amen!”

### Johannes Brahms: Artist in Residence

It would be hard for a composer to imagine enjoying more attention and comfort or being in a more creative environment than

at the court of Meiningen. The connection between Johannes Brahms, Ellen von Heldburg, and Duke Georg II was a cultural and historical stroke of luck. At the age of 48, Brahms was an established figure on the music scene: residing in Vienna, with a publisher in Berlin, performing throughout Europe, independent and successful. And yet he opened a new chapter in Meiningen. Brahms's first visit took place in 1881 at Bülow's invitation. Just a few weeks later, the composer was back in Meiningen, this time as a guest of the Duke and Duchess. The concert Brahms gave with Bülow on the first Sunday of Advent in 1881 was sensational, as was the performance of the *German Requiem* a week earlier. This marked the beginning of the Brahms era in Meiningen.

The Duke and Duchess understood what mattered: they made Brahms an Artist in Residence. They created space for leisure and creativity. The highly sensitive composer was not easy to deal with on a personal level. While he was recognized as a brilliant artist, many also viewed him as an oddball: shy, gruff, introspective, and rather careless in dress and style. He was someone who lived for his work, was picky, wrote letters in the air (like others play air guitar), and took books with him when travelling. All of this was accepted in Meiningen: they invited him, supported him, and made it possible for him to make music to his heart's content. But he could also stroll, read, chat, write, be silent, and enjoy, as well as rehearse, perform, conduct, premiere new works, and come up with new ideas. Brahms was delighted. They also decorated him with the highest medals. A nationwide music festival was held that honoured Brahms and at the same time reflected back upon Meiningen and the Duke and Duchess. Brahms became closely involved with the court orchestra and the theatre. Although he remained a guest, he kept returning: for fifteen years, Brahms remained at the centre of Meiningen's "Court of the Muses".

What did the Duke and Duchess have in common with Brahms? Their lifestyle was unconventional. They only partially conformed to social norms. Their need for artistic expression was similarly existential. And they admired him. With his works, Brahms moved and overwhelmed his audience in a perfectly orchestrated way. That was entirely to their taste. For the Duke and Duchess, the Vienna-based composer was therefore not just another artist styled as an Olympian: Brahms was Zeus, father of the gods.

Brahms's years in Meiningen were a time of heightened creative productivity: the Third and Fourth Symphonies, the Second Piano Concerto, the Double Concerto, and numerous chamber music works were written or completed there. The inspiring environment, the excellent musicianship, and the unconditional support of the Duke and Duchess created an ideal working environment. Meiningen became another creative home for Brahms.

The key to this fruitful relationship lay primarily in the hands of one woman: Ellen von Heldburg. She was the reason Brahms enjoyed fifteen years of highly stimulating artistic and personal experiences. She took him to her heart, read his wishes in his eyes, and gave him space. She absolved him from writing letters, kept in touch, and encouraged him to talk—about art, culture, men, women, God, and the world. She flattered him, always in a friendly manner, and served as the link to the Meiningen centre of power and art.

Ellen von Heldburg embodied the new type of emancipated Duchess of the late 19th century. As a former actress, she had not only artistic experience but also an intuitive understanding of the artists' needs. Her morganatic marriage to Duke Georg II

made her an outsider at the tradition-oriented court, but at the same time she was the ideal mediator for a social outsider like Brahms. Without her mediating role, Brahms's extraordinary productivity during his years in Meiningen would have been almost inconceivable.

### Hans von Bülow: The Brahms apostle

At the first two Brahms concerts in Berlin in 1882, Bülow and Brahms exchanged roles. On the first evening, Brahms played his Second Piano Concerto under Bülow's baton. On the second evening, Brahms conducted while Bülow played the First Piano Concerto. Regarding the performance of the First Symphony, the critic of the *Börsen-Courier* wrote:

The C minor Symphony [...] in the conductor's certainly authentic interpretation revealed beauties which even the Royal Orchestra was unable to unveil. From the powerful and seamlessly sweeping introduction of the first Allegro all the way to the solemn violin theme of the finale, which bears a genuinely Beethovenian physiognomy and expresses the "per aspera ad astra" narrative so effectively, it is, so to speak, a modern *Eroica*, and the orchestra used the appropriate colours accordingly. We cannot recall ever having heard a fortissimo like the one the timpanist managed to extract from his modern monster.

Brahms appreciated the "ideal concertizing" with Bülow and his "admirable people" so much that, in addition to scheduling the final rehearsals for the Second Piano Concerto in Meiningen before the work was published by Simrock in 1881, he also came to Meiningen in January 1884 before the publication of the Third Symphony. He announced his arrival fourteen days in advance

and spent several “beautiful mornings” with the court orchestra, rehearsing intensively before sending the score and parts to the publisher in Berlin.

The small Meiningen Court Orchestra of fifty musicians under Bülow’s direction attracted the composer because of its quality. The orchestra was exceptionally well prepared, thanks to the ample rehearsal time and high standards. The Meiningen musicians were expected to learn their parts before the rehearsal, and even eventually memorize them. Articulation, precision of entries and endings, and the length of bow strokes were carefully rehearsed in order to be uniform. The winds and brass often rehearsed separately from the strings, with the strings further divided into upper and lower parts and conducted by their respective section leaders. In the end, this coordination was meant to become “second nature”, and the musicians were to become accustomed to the exceptional intensity of the rehearsal process. Bülow was rarely satisfied with what he heard. It was well known, for example, how intensively he worked on the desired quality of the vibrato so that it did not sound “dry, sterile, and technically immature” but rather had the “warmth and flavour of the Belgian and French string schools”. In terms of intonation, the orchestra was probably superior to other ensembles. In January 1884, Meiningen probably had one of the best orchestras in the world. The musicians were both willing and able to fulfil the conductor’s ideas in the best possible way.

The surviving manuscript and the corrected published score of the Third Symphony also demonstrate the intensive work done with the Meiningen Court Orchestra. In the published version Brahms deliberately dispensed with detailed instructions. Experienced musicians were expected to understand

his intentions intuitively. There was still room for interpretation. As a result, success followed success, as in the case of Brahms's visit to Meiningen in early 1884. On the evening of 3 February, Brahms conducted the Third Symphony twice in the same concert: as the second work on the programme, and then again as the last. The programme also included Hector Berlioz's concert overture *King Lear*, Ludwig van Beethoven's *Grosse Fuge* performed by the entire string orchestra, and Carl Maria von Weber's overture to *Der Freischütz*. The following day, Brahms was honoured with Meiningen's highest award, the Commander's Cross First Class, as "an expression and token of the highest admiration".

Afterwards Brahms travelled to Leipzig for his next concert engagement. Following its premiere in Vienna on 2 December 1883, Hans von Bülow included the Third Symphony in the Meiningen Court Orchestra's concert programmes a total of nineteen times up until the end of 1885. For most of 1884–85, Johannes Brahms composed his Fourth Symphony, spending a week in May 1884 as a guest of the Duke and Duchess of Meiningen at their Villa Carlotta on Lake Como. The premiere took place in Meiningen on 25 October 1885 and elevated the town to the status of an international music metropolis.

Richard Strauss recalled an incident during the final rehearsals that demonstrated how much Bülow wished to adhere to the composer's intentions, while Brahms—with his preference for discreet, imperceptible tempo modifications and a variety of individually shaped alterations—remained far more flexible:

Bülow was unsure about an imprecisely marked passage, and whether it should be played *crescendo* and *accelerando* or *diminuendo* and *calando*, and asked Brahms to decide

after he had conducted the passage twice in two different ways. Bülow: “So, which would you prefer?” Brahms: “Well, you can play it once this way, and once the other way.” General astonishment—Bülow grimaced! That’s what one calls “music as expression”.

Exactly one month later, Duke Georg II approved Hans von Bülow’s resignation. It was the result of a prolonged period of crisis with persistent structural and interpersonal problems. The Duke viewed Bülow’s departure as “desertion”. Years later, however, the conductor would still be introduced as “Dr. Hans von Bülow from Meiningen” at an orchestral concert in Bremen.

### Fritz Steinbach: The Brahms missionary

After Bülow’s tenure, and following a brief interlude with Richard Strauss, Fritz Steinbach was appointed as the court music director. Unlike his predecessor, who could draw on extensive musical experience, Fritz Steinbach, who at the age of thirty-one was much younger when he took up the post, basically had to develop his own conducting skills. He overcame initial difficulties through methodical precision, technical perfection, and an exclusive focus on his new position. As a result, he almost completely gave up composing in favour of conducting. He acquired his charismatic aura mainly through meticulous preparation, systematic orchestral work, and discerning specialization in a core repertoire that he developed to perfection. Steinbach concentrated primarily on a methodical exploration of Brahms’s *oeuvre*, thus carving out a unique niche for himself. No other contemporary conductor, not even Hans von Bülow or Franz Wüllner, performed as much Brahms as Steinbach. He also had one crucial advantage: unlike other contemporary or later conductors, he was still able to work directly with the composer.

In this way, Steinbach not only managed to acquire what Bülow had gained from musical experience, but also succeeded in giving Duke Georg II and his immediate and wider circle the impression that he was an “intimate friend” of the composer, who had died on 3 April 1897 and who had “fully initiated” him into his music. Steinbach thus succeeded in establishing the Meiningen Court Orchestra as an authentic mediator of Brahms’s intentions. There was talk of a “Brahms mission”. Steinbach created “exemplary interpretations of great masterpieces” and thus fulfilled Duke Georg II’s demand for outstanding performances. His suggestive and associative play with the audience and the press was masterfully executed. Steinbach’s role in performance practice, interpretation, and reception has by no means been thoroughly researched. However, as contemporary reviews attest, he undoubtedly catered to listening habits and expectations. For example, sixteen years after Bülow’s first Brahms concert with the Meiningen Court Orchestra in Berlin, one can read the following regarding the concert Steinbach conducted on 12 November 1897 for the erection of a Brahms monument in Meiningen:

Those who had heard the Haydn Variations and the First Symphony with the Meiningen Court Orchestra conducted by Bülow would have recognized Bülow’s electrifying intensification of the individual movements’ climaxes in Steinbach’s interpretation. It was the forcefully energetic emphasis on the works’ distinctive features that earned Mr. Steinbach the admiration of the audience.

Steinbach thus succeeded in establishing his own interpretative tradition. The implied association of authenticity made him appear as a “prophet” of Brahms’s music or as a “Brahms apostle”—attributes that actually applied more to Hans von

Bülow. Through Steinbach's efforts, the Meiningen Court Orchestra achieved recognition throughout Europe. Twenty-four triumphantly successful concerts in Berlin alone established him as one of the leading conductors of his time. His Brahms interpretations were regarded as a reference and a benchmark for other conductors.

The first Saxe-Meiningen State Music Festival in 1895, initiated by Fritz Steinbach, was also viewed as evidence of a performance practice authorized by Brahms—despite the fact that for this festival the Meiningen Court Orchestra was unusually reinforced by musicians from the court orchestras of Hanover, Weimar, Sondershausen, and Coburg, resulting in a total of eighty musicians. The same occurred at the second Saxe-Meiningen State Music Festival in 1899, during which the world's first monument to Johannes Brahms was inaugurated.

Steinbach's success was based not only on his ability to develop a coherent interpretative vision and convey it convincingly; for those involved, his performances also became experiences that transcended purely musical considerations and conveyed the feeling of participating in an authentic interpretation of Brahms's intentions.

Steinbach increasingly encountered structural limitations in Meiningen that hindered his artistic ambitions. Despite his successful work as court conductor, regular state music festivals were not possible. His vision of a Brahms Concert Hall with an associated conservatory proved to be unfeasible for the small town. In 1903 Steinbach therefore accepted an attractive offer from the musical metropolis of Cologne: the directorship of the municipal orchestra and the conservatory. This dual role offered him significantly more opportunities—both in working

with a larger, better-equipped orchestra as well as in music pedagogy.

If one wants to learn more about the characteristics of Steinbach's interpretation of Brahms, important sources such as original scores are unfortunately missing. One possible avenue of understanding could be provided by the manuscript *Brahms in the Meiningen Tradition*, published in 1933 by the music director Walter Blume (1883–1933), who last lived in Stuttgart. Around 1915 Blume, twelve years after Steinbach's departure from Meiningen, reached out to the conductor. Citing materials and notes of Steinbach's interpretation of the Brahms symphonies and the Haydn Variations, Blume, eighteen years later, presented the following key aspects of Steinbach's interpretation: the "flexibility of tempo", the "subtle electroscopic sense for tempo modifications, metrical nuances" through "shifting beats, clear accentuations to clarify Brahms's furious struggle against the bar line", and the emphasis on "motivic units".

### Wilhelm Berger: The independent conductor

Wilhelm Berger, who succeeded Fritz Steinbach as director of the Meiningen Court Orchestra in 1903 at the age of 42, faced the unenviable task of having to work in the shadow of his illustrious predecessors. His approach to Brahms's *oeuvre* differed markedly from their intense engagement with the composer, and led to considerable conflict with his employer, Duke Georg II. Berger's own compositions show clear Brahmsian influences, particularly his chamber music (Clarinet Trio Op. 94, Piano Quintet Op. 95). He held Brahms in high esteem, but clearly wanted to develop an independent profile as a conductor rather than merely act as a Brahms interpreter. This ultimately led to his failure as Meiningen Court Conductor. Local music historiography

ascribed to him the role of the tragic incumbent. Appointed as a promising composer and professor at the Royal Prussian Academy of Arts, he was reluctant to devote himself to Brahms's repertoire, and thus stood in stark contrast to the Duke's expectations and the now established Brahms tradition in Meiningen. Symptomatic of his attitude was his inaugural concert on 3 March 1903, in which he placed his own First Symphony at the centre of the programme alongside works by Handel, D'Albert, Spohr, and Wagner—a clear indication of his own compositional ambitions. In contrast to Steinbach's comprehensive cultivation of Brahms and his symphonic works, Berger responded to this approach by deliberately narrowing down the Brahms repertoire. Instead of his predecessors' diversity, he occasionally concentrated on individual works.

Duke Georg II interpreted Berger's pursuit of a new identity as disregard of Brahms's legacy. The most serious setback came as early as 1906, when the Duke forbade further performances in Berlin, despite the positive reception of Berger's first concerts in Berlin in 1904 and 1905. Moreover, the Duke interfered considerably with Berger's programming choices. Berger was hardly allowed to perform his own works elsewhere, and contemporary music was not accepted. The Berlin press and audience in particular constantly compared him to Steinbach's twenty-four successful performances there.

In May 1906, the Duke reproached Berger by pointing to Steinbach's close relationship with Brahms, describing Steinbach as having been "an intimate friend of Brahms, completely initiated into his music, and having carried out a mission during his performances in Berlin". Following this argument, Georg II forbade Berger from giving any more concerts in the capital; this angered Berger to such an extent that he started contemplating leaving his post.

On 7 November 1908, the *Badische Presse* published a review of a concert Berger had recently conducted in Freiburg. This review demonstrates that Berger was greatly appreciated outside Meiningen at the time, and also how his different approach to Brahms compared to his predecessors was perceived:

Yesterday's concert in the Paulussaal may be regarded as a high point in our musical life, one made possible only by a confluence of favourable circumstances. The famous orchestra of the most art-loving of the German dukes is still a first-rate ensemble of musicians under Court Music Director Wilhelm Berger. It plays differently than it once did under Bülow; only four of the fifty gentlemen that worked under him still remain; this most brilliant of modern conductors was succeeded by the formidable Fritz Steinbach, and Berger is also a master of orchestral discipline. As a conductor, Professor Berger showed the finest intellectual insight of the score.

The conflict-laden situation in Meiningen escalated in 1909 when Fritz Steinbach invited eighteen members of the Meiningen Court Orchestra to the first German Brahms Festival in Munich, but did not invite Berger. In protest, Berger refused to attend the festival, which was under the patronage of Duke Georg II.

Berger died on 15 January 1911 at the age of 50 from stomach cancer, which had first been diagnosed in the summer of 1907.

### Max Reger: The Brahms innovator

When the 38-year-old Max Reger took over the prestigious post of Meiningen Court Music Director in December 1911, he was consciously following in the footsteps of his legendary

predecessor Hans von Bülow. After the death of his immediate predecessor Berger, his primary task was to restore the court orchestra to the artistic heights it had reached under Bülow and later under Fritz Steinbach. Reger not only accepted this challenge, but fulfilled it in his own, inimitable way. Daily contact with the exceptional Meiningen Court Orchestra not only inspired Reger to write his own orchestral compositions but also sharpened his understanding of orchestral sound, which in turn was reflected in his interpretations of Brahms. His experience as a conductor resulted in highly detailed and nuanced interpretations that unveiled aspects of the works that had previously not received much attention.

During his tenure from 1911 to 1914 as Court Music Director, Reger conducted an impressive range of Brahms's orchestral works. He conducted the Second Symphony particularly frequently, performing it a total of five times during the first major tour of 1912–13. He conducted both the First Symphony as well as the Alto Rhapsody at the Meiningen Music Festival in 1913. Moreover, Reger extended his engagement with Brahms's works into the realm of chamber music, repeatedly performing with colleagues the Haydn Variations in the version for piano four hands.

Reger's approach to Brahms's music is evident in the surviving conducting scores from Meiningen, and differs fundamentally from that of his predecessors: he strived for analytical insight and structural clarity, which he described as “purposeful” music-making, ensuring that “the structure of the works, and the development of themes and motifs emerge with extreme clarity”. His interpretations aimed for maximum transparency and audibility of all voices. In doing so, he made unconventional revisions and extensive modifications to Brahms's orchestration and remarked:

We are doing everything we can to make the music sound as Brahms undoubtedly dreamed it should sound; but Brahms all too often orchestrated in such a way that he placed the most important passages in such instruments, in such “weak registers”, that it is impossible to bring them out!

Reger developed a distinctive means of emphasizing polyphony and shaping musical lines by placing “the most precise crescendo and decrescendo markings and performance indications such as marcato, espressivo, agitato, etc. in all orchestral parts”. He even modified arpeggiated triads, emphasized secondary lines and motifs, and indicated the finest dynamic nuances. His approach was characterized by a respectful but thoroughly subjective attitude. Reger was aware of this: “Perhaps a polyphonic nature like mine occasionally senses meaningful polyphony where Brahms may not have intended it.”

Reger’s interpretative approach led to fierce disputes, especially with Fritz Steinbach. The resulting intense debates over what constituted an appropriate interpretation of Brahms’s works are fascinating. While Max Reger was of the opinion that works should be modernized in order to enhance their impact, Fritz Steinbach was a staunch opponent of Reger’s changes to Brahms’s orchestration. Works should be performed as the composer wrote them. Steinbach was of the opinion that Brahms’s orchestration was sacrosanct and needed no “improvement”, and regarded Reger’s modifications as a kind of vandalism to the work’s authentic form. Steinbach believed that Brahms consciously pursued a particular sound aesthetic that had to be respected. For him, the characteristic “subdued quality” was an essential feature, not a flaw. While Steinbach thus cultivated a more traditional approach based on the

original text, Reger developed a more analytical, structurally oriented interpretation. Reger justified his modifications to Steinbach with the programmatic statement: “You believe in Brahms’s notation, while I believe in his spirit.”

Reger, a workaholic, had a nervous breakdown in February 1914. He left Meiningen mainly because of an ongoing conflict with the court administration, which was rooted in a fundamental contradiction between artistic creativity and bureaucratic administrative practice. Duke Georg II, who had initially held Reger in high esteem, increasingly turned against him. At the end of January 1914, Reger was “so deeply hurt that he developed a nervous condition”. Articles in the press, presumably leaked by his wife Elsa, announced Reger’s resignation in advance. His resignation was approved on 1 July 1914.

Although he ultimately failed in tradition-oriented Meiningen, Reger’s innovative interpretation of Brahms left an indelible mark on the development of orchestral culture of his time and had a lasting impact on the understanding of an analytical and structural approach to the works of the great Romantic composer.

### Coming full circle

The cultural transfer from Meiningen to Berlin, initiated at the end of the 19th century by the concert tours of the Meiningen Court Orchestra and the work of Hermann Wolff, and implemented by Hans von Bülow, constitutes one of the most important starting points for the Brahms tradition of the Berliner Philharmoniker—one of the richest and most long-standing in the orchestral world, shaped by over a century of interpretative development through an at times eventful history. Numerous musicians have played and continue to play a part in this, along

with their conductors. Kirill Petrenko, chief conductor since 2019, feels particularly indebted to Hans von Bülow, whose career also took him from Meiningen and Munich to Berlin. Through Petrenko's work with the Meiningen Court Orchestra and at the Munich State Opera, the Berliner Philharmoniker are once again closely linked to this tradition. Under Petrenko, who takes every opportunity to study surviving historical scores and parts, the Berliner Philharmoniker continue to further develop this impressive Brahms tradition as it carries the cultural transfer forward into the future.

*Translation: John Moraitis*





Berliner  
Philharmoniker

Kirill Petrenko  
Chefdirigent  
Chief conductor

Erste Violinen  
First violins

Noah Bendix-Balgley  
1. Konzertmeister  
1st concertmaster  
Daishin Kashimoto  
1. Konzertmeister  
Vineta Sareika-Völkner  
1. Konzertmeisterin  
Krzysztof Polonek  
Konzertmeister  
Zoltán Almási  
Maja Avramović  
Helena Madoka Berg  
Simon Bernardini  
Alessandro Cappone  
Aline Champion  
Luiz Felipe Coelho  
Luis Esnaola  
Sebastian Heesch  
Aleksandar Ivić  
Hande Küden  
Kotowa Machida  
Álvaro Parra  
Johanna Pichlmair  
Eduardo Rios Silva  
Bastian Schäfer  
Harry Ward  
Roxana Wisniewska  
Dorian Xhoxhi  
Minami Yoshida

Zweite Violinen  
Second violins

Marlene Ito  
1. Stimmführerin  
1st principal  
Thomas Timm  
1. Stimmführer  
Christophe Horák  
Stimmführer  
Raquel Areal Martínez  
Philipp Bohnen  
Stanley Dodds  
Cornelia Gartemann  
Angelo de Leo  
Anna Mehlin  
Christoph  
von der Nahmer  
Raimar Orlovsky  
Eva Rabchevska  
Simon Roturier  
Bettina Sartorius  
Rachel Schmidt  
Armin Schubert  
Christa-Maria  
Stangorra  
Christoph Streuli  
Eva-Maria Tomasi  
Romano Tommasini

**Bratschen**

Violas

Amihai Grosz

1. Solobratscher

1st principal viola

Diyang Mei

1. Solobratscher

Naoko Shimizu

Solobratscherin

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Allan Nilles

Kyoungmin Park

Tobias Reifland

Joaquín Riquelme

García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

**Violoncelli**

Cellos

Bruno Delepelaire

1. Solocellist

1st principal cello

Ludwig Quandt

1. Solocellist

Martin Löhr

Solocellist

Olaf Maninger

Solocellist

Rachel Helleur-

Simcock

Moritz Huemer

Christoph Igelbrink

Solène Kermarrec

Stephan Koncz

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Uladzimir Sinkevich

Knut Weber

**Kontrabässe**

Double basses

Matthew McDonald

1. Solobassist

1st principal bass

Janne Saksala

1. Solobassist

Esko Laine

Solobassist

Martin Heinze

Michael Karg

Stanisław Pajak

Edicson Ruiz

Igor Šajatović

Gunars Upatnieks

Janusz Widzyk

Piotr Zimnik

Flöten  
Flutes

Sebastian Jacot

Solo

Principal

Emmanuel Pahud

Solo

Stefán Ragnar

Höskuldsson

Solo

Jelka Weber

Egor Egorkin

Piccoloflöte

Piccolo

Klarinetten  
Clarinets

Wenzel Fuchs

Solo

Principal

Andreas Ottensamer

Solo

Alexander Bader

Matic Kuder

Andraž Golob

Bassklarinette

Bass clarinet

Fagotte

Bassoons

Daniele Damiano

Solo

Principal

Stefan Schweigert

Solo

Barbara Kehrig

Markus Weidmann

Václav Vonášek

Kontrafagott

Contrabassoon

Hörner  
Horns

Stefan Dohr

Solo

Principal

Yun Zeng

Solo

Paula Ernesaks

Lászlo Gál

Johannes Lamotke

Georg Schreckenberger

Sarah Willis

Andrej Žust

Oboen

Oboes

Jonathan Kelly

Solo

Principal

Albrecht Mayer

Solo

Christoph Hartmann

Andreas Wittmann

Dominik Wollenweber

Englischhorn

Cor anglais

Trompeten

Trumpets

David Guerrier

Solo

Principal

Guillaume Jehl

Solo

Andre Schoch

Bertold Stecher

Tamás Velenczei

Posaunen  
Trombones

Olaf Ott  
Solo  
Principal  
Jonathon Ramsay  
Solo

Jesper Busk Sørensen  
Stefan Schulz  
Bassposaune  
Bass trombone

Tuba

Alexander  
von Puttkamer

Pauken  
Timpani

Vincent Vogel  
Wieland Welzel

Schlagzeug  
Percussion

Raphael Haeger  
Simon Rössler  
Franz Schindlbeck  
Jan Schlichte

Harfe  
Harp

Marie-Pierre Langlamet

Recorded at the Philharmonie Berlin  
*Tragic Overture*: 14–16 February 2024  
Symphony No. 1: 17–19 September 2025

Recording producer: Christoph Franke  
Recording engineer: René Möller  
Editing: Christoph Franke

Executive producers: Olaf Maninger,  
Maximilian Merkle  
Project managers: Felix Feustel,  
Zoe Howard  
Art direction: Marek Polewski  
Layout: Janis Gildein  
Cover illustration: Friedemann Heckel  
Photos: picture alliance / SZ Photo | Scherl  
(2), Stephan Rabold (4), Lena Laine  
(8, 28–29, 82–83), Wien Museum (13),  
The Morgan Library & Museum, New  
York (20–21), akg-images (54), Meininger  
Museen (55, 56), Brahms-Institut an der  
Musikhochschule Lübeck (57)  
Picture processing: Meike Jäger

Text concept: Malte Krasting  
Editorial team: Geertje Lenkeit,  
Phyllis Anderson, Gerhard Forck,  
Christin Jegel, Felix Schoen  
Abstracts: Susanne Ziese, translated by  
John Moraitis

BPHR 25056  
© & © 2025 Berlin Phil Media GmbH  
All rights reserved · Made in the EU

berliner-philharmoniker.de  
berliner-philharmoniker-recordings.com